THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur

Délivré par

UNIVERSITE DE PERPIGNAN VIA DOMITIA

Préparée au sein de l'école doctorale **544**
Et de l'unité de recherche **CRESEM**

Spécialité : Littérature générale et comparée

Présentée par Julien Ortéga

Libérer l'écriture : le projet de la Beat Generation

Soutenue le 22 Mai 2018 devant le jury composé de

Timothy D. ALLMAN, journaliste et écrivain

Antoine COPPOLANI, Professeur d'Histoire contemporaine, Université Paul Valéry, Montpellier III

Anne-Marie MAMONTOFF, Professeur de sociologie, UPVD, Perpignan

Frédéric MONNEYRON, Professeur de littérature générale et comparée, UPVD, Perpignan

Élisabeth RALLO, Professeur émérite de littérature comparée, Université de Provence, Aix-en-Provence (rapporteur)

Frédéric ROBERT, Maître de conférences HDR de civilisation américaine, Université Jean Moulin, Lyon III (rapporteur)

Remerciements

Près de dix ans viennent de s'écouler depuis la découverte d'*On the Road* et le point final de cette histoire. Malgré les nombreuses embûches et le temps qui court, la fougue du voyage est toujours là, vivante. Nommer ici l'ensemble des personnes ayant contribué à bâtir cette entreprise serait une tâche vaine. Elles seules savent l'ampleur de leur présence dans ma vie et c'est la raison pour laquelle je les en remercie en priorité.

Néanmoins, je tiens à exprimer ma reconnaissance à Monsieur Frédéric Monneyron, mon directeur de thèse, qui a accompagné ce projet de son éveil à son envol.

Je veux rendre également hommage à ma famille, sans qui jamais le chemin n'aurait été clairement délimité. Merci tout particulièrement à mon oncle Jonathan, à sa richesse intellectuelle et à ses nombreux conseils quand la voie est devenue trop sombre. Merci à ma mère, Hélène, à sa relecture et son goût inestimable pour les phrases claires et précises.

Avant d'embarquer dans des régions lointaines et mystérieuses, j'ai eu la chance de rencontrer d'authentiques hobos et je me suis fait la promesse de leur dédier l'ensemble de mes recherches. Christophe B…, Édouard M…, Guillaume J…, plus que des hommes, les Gardiens d'une mémoire. Je garde vos visages, vos sourires et l'étincelle dans vos yeux au plus profond de mon cœur.

Un dernier mot pour toi, lecteur, avant de t'aventurer au hasard de ses pages. Ce présent travail est conçu pour te permettre d'avancer à ton rythme à travers les époques et les légendes. Si tu es brave et curieux, la route te montrera ses trésors. Puisses-tu ressentir le souffle de la liberté et répondre à l'appel de l'inconnu. À présent suis-moi, la piste est encore fraîche…

« Consolez-nous enfin des espérances vaines :

La route infructueuse a blessé nos pieds nus.

Du sommet des grands caps, loin des rumeurs humaines,

Ô vents ! Emportez-nous vers les Dieux inconnus ! »

Charles Leconte de Lisle, *Poèmes Antiques*

« *Time past and time future*

What might have been and what has been

Point to one end, which is always present ».

Thomas Stearns Eliot, *Four Quartets*

« *The other man, just as*

lonesome as I am

In this empty universe »

Jack Kerouac, *Book of haikus*

Sommaire

● Prologue …..... page 5

● Introduction ..... page 6

● Partie I. Down Beat

1) Le « Grand Roman Américain : mythe et réalité …..... page 18

2) Les hobos de Jack London : sur le vif ..... page 60

3) Au nom d'une Génération Perdue …..... page 102

● Partie II. On the Beat

1) À l'aube d'une révolte …..... page 145

2) Écrire pour se libérer …..... page 186

3) Beat et hippie, d'une révolution l'autre …..... page 228

● Partie III. And the Beat Goes On

1) Dystopie moderne et scandale sur écoute : la fin du rêve américain ..... page 270

2) To Bop or Not to Beat : une contestation musicale …..... page 312

3) After-beat : vers une libération prochaine ? ……..... page 354

● Conclusion …..... page 395

● Annexes

Bibliographie …..... page 407

Index des Noms ……... page 424

Prologue

Nous sommes dix. Des hommes affamés et fatigués, voyageant seuls ou parfois accompagnés. Nous nous ressemblons tous, un sac en bandoulière et les yeux chargés de remords. D'où viennent-ils ? Fuient-ils la vie comme moi ? Ils n'ont pas d'âge, pas d'identité mais se laissent porter par leurs rêves. « Donne-moi la main et je te montrerai où aller », m'avait-on dit il y a longtemps. Sans doute pour le pire mais surtout pour le meilleur. La route c'est ma raison de vivre. Nul ne peut comprendre sans y avoir goûté, pas même toi qui lis ces lignes tracées à la hâte avant qu'il ne fasse trop sombre. Masqués par la nuit, rôdeurs silencieux, nous sommes réunis pour apprendre et découvrir. Soudain, du changement dans le compartiment. Ils s'activent et déballent leurs affaires. Certains s'en vont dormir dans leur coin, d'autres roulent une cigarette et les voix s'élèvent. C'est la vie de nomade, se rencontrer pour mieux s'entraider. La confiance est peut-être notre seule défense face à l'autre ; si tu ne la mérites pas, passe ton chemin. Autour d'un feu et d'une casserole, des centaines de souvenirs se serrent les uns contre les autres pour se tenir chaud. Une bouteille de tord-boyaux circule ; l'alcool est le remède à tous les maux. Le ventre plein, repus, je m'allonge sur les planches. Sous mon oreille, à peine quelques centimètres plus bas, les rails défilent à grande vitesse. Là, perdus dans ce wagon battu par les vents, nous partons. Où ? au loin ; pour combien de temps ? l'Éternité.

À l'aube, une terrible vague de froid s'engouffre dans le wagon. Frigorifié, je cherche vainement une source de chaleur autour de moi. Vite, le feu n'est peut-être pas tout à fait mort. Il n'y a plus de braises, de nourriture ni de présence. Je suis seul. Ils sont partis comme ils sont venus, sur la pointe des pieds. Des remords au cœur mais aucun regret, l'essentiel est de regarder droit devant. Peu à peu, le train ralenti à mesure que nous nous rapprochons d'une station. Je regarde par la porte entrouverte. Le soleil se lève à l'horizon. Dans le ciel, des oiseaux accompagnent ma course. La journée sera belle. Je crois à toutes les possibilités offertes par le hasard ; je crois en l'avenir de l'homme au sein des grands espaces. Je crois. Je serre fort mon cahier, mon fidèle ami et saute dans le vide. C'est le moment…

Introduction

« Il faut être absolument modernes »

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*

Ce qui ne se vend pas ne peut perdurer. Le temps, c'est de l'argent qui se dénombre : quelques pièces par seconde, une journée pour une liasse de billets et des millions chaque année. Imaginer, produire, distribuer, récolter, détruire et tout recommencer, l'Histoire est sans fin. Victime d'un progrès élaboré par ses soins, l'homme est condamné à se réinventer perpétuellement, à proposer toujours plus afin de battre la concurrence et piétiner ses semblables dans la foulée pour se hisser à des niveaux inaccessibles. Celui qui atteint le sommet exerce les pleins pouvoirs sur les autres, une place de choix dans un monde arriviste. Tu travailles, je prends ; je commande, vous subissez. Plus dure sera la chute ? Le dicton ne se vérifie pas ici, en l'occurrence lorsque le sage se prémuni au préalable contre sa perte prochaine. À l'heure actuelle, le marché promet l'impossible pour que le consommateur trouve son bonheur sans avoir besoin de sortir de chez lui : livraison de courses à domicile, repas prêts à être réchauffés, surabondance de technologie, connexion en haut débit sur la surface du globe, informations en continue sur smartphone. Du mensonge en boîte, du paraître virtuel, la vie est une longue suite de faux-semblant. Aujourd'hui, tout s'achète, se monnaye et s'échange à prix d'or. La valeur des produits est surannée par rapport à ce qu'elle représente en réalité ; posséder ou se faire posséder, la place est vacante. Le commerce est sans aucun doute l'un des fléaux les plus destructeurs qui ait vu le jour depuis la fondation de la civilisation humaine. Malgré un aspect bénéfique dans l'exportation des matières premières entre les Nations – en temps de guerre ou bien en cas de graves pénuries, par exemple –, l'argent ne contribue pas au bonheur de celui qui en fait usage. Écran de fumée, pourvoyeur de plaisirs factices, il génère l'envie, l'avarice et la solitude. Depuis l'apparition des premières monnaies d'échange aux grandes spéculations boursières de Wall Street, on meurt pour lui, on délocalise pour sous-payer la main-d'œuvre et on promet beaucoup pour donner au final moins encore. Dans cette jungle où les fauves sont rois, l'astucieux fait la différence. Où trouver sa place au sein d'une société de consommation excessive ? Comment parvenir à s'élever si l'on ne partage pas les perspectives d'avenir promise par l'évolution ? Il est difficile de nos jours d'exister par soi-même, l'unicité ne fait plus recette depuis bien longtemps. À qui émerge au-dessus des autres, la méfiance est de rigueur, on regarde de haut une bête curieuse évoluant hors de la modernité. De l'indifférence au mépris, le couperet ne fait pas de distinction : vous n'existez pas. Mieux, votre voix n'a aucun poids dans la mise en place des règles servant à gouverner l'ensemble de la population.

Or, dans cette course éperdue au succès, nombreux sont ceux qui refusent une modernité imposée à contre-courant des valeurs anciennes dans lesquelles ils ont été élevés. Ils s'adressent au nom d'un concept universel qui – malgré les interdictions, les barrières dressées à son encontre et les lois restreignant ses pouvoirs –, jamais ne sera vaincu car siégeant à la base de la constitution humaine : la liberté. S'y attaquer revient à renier la création de Dieu et ce qui fait de nous des êtres uniques. Depuis l'avènement de la civilisation moderne, beaucoup ont perdu la vie pour faire accepter leurs droits ; c'est un lien nous unissant les uns aux autres, nous faisant espérer qu'un lendemain est possible. Pourtant, en fonction des conditions politiques des pays, elle aussi a un coût, une valeur inestimable que certains n'hésitent pas à bafouer. Le talent s'achète et la précarité s'entretient pour que la rébellion sommeille encore un peu. Vivre libre, c'est se dresser contre la servitude, refuser les attaches, être autonome dans ses choix, sa manière de penser, de s'exprimer et d'agir. Hormis l'appât du gain le maintenant constamment sur les rails de la production, l'homme n'est riche au final que de ses rencontres et de ses expériences. Sous la coupe de la liberté, il est moins soumis à la contrainte et au souci des règles, préférant se gouverner selon sa raison profonde, en l'absence de tout déterminisme. C'est la raison pour laquelle une vague de protestation contre l'ordre établi se met progressivement en place aux États-Unis, bien avant d'aboutir à la révolte massive de la fin des années 1960. Elle se traduit de plusieurs manières : par le voyage – littéral et introspectif –, la consommation de drogues, l'élargissement du territoire et la création d'une langue unifiée dans l'ensemble du pays. La libération du corps et de l'esprit s'opère lentement, à petites touches au fil des années. Grâce à sa soif de recherches et son désir de connaître de nouveaux visages, la conscience se retire peu à peu du système pour s'aventurer au plus près des choses et se voir confrontée à la réalité de l'existence. De tous les outils dont l'homme dispose, son dévolu se porte sur le roman, représentation de la société.

Grâce à l'écriture, la plume témoigne des évolutions successives se déroulant sur une terre alors en pleine expansion. Bien que nourris des modèles européens et ne proclamant pas encore une littérature résolument centrée sur elle-même, les auteurs américains colonisent les routes du Nouveau Monde en décrivant ce qui se déroule autour d'eux. C'est une étape décisive dans la cohésion de la Nation, dans le sens où se met d'ores et déjà en place la réflexion future de laquelle va naître la marque de fabrique américaine. D'histoires vécues en

faits rapportés, la littérature conquiert d'autres territoires – intérieurs cette fois-ci. Désormais, il s'agit de délaisser l'imaginaire européen pour façonner des mythes propres au pays, insuffler la modernité à d'anciennes légendes, entremêlant ainsi passé et présent pour que le roman américain voit enfin le jour. En ayant recours à des animaux, des enfants et en décrivant la misère de leur époque, Mark Twain et Jack London instaurent des pistes de réflexion que bons nombres d'auteurs vont à leur tour analyser : le caractère indépendant des personnages, la prépondérance de la Nature au sein de la page et la clarté de la langue. Au fil des années et des bouleversements sociaux secouant l'opinion publique, l'acte d'écrire prend une tournure plus contestataire qu'auparavant : s'engager contre des idées ou des actes répréhensibles pour que la raison triomphe de la bêtise est une raison comme une autre de prendre les armes. Dorénavant, l'auteur s'implique davantage dans sa création en ayant recours au « je », convoquant également ses propres souvenirs pour bâtir des intrigues. Écrire, c'est donc se mettre à chaque instant en danger face à l'autre en lui montrant sa vraie personnalité, sans rien omettre. Dès lors, la liberté physique ressentie sur les routes nuance considérablement le propos de la page. À l'aube du XXème siècle, les récits modernes s'écrivent par l'entremise des vagabonds, les oubliés de la société ; le langage épouse régulièrement les us et coutumes des autochtones du bitume, s'adressant ainsi à l'ensemble de la population.

Cependant, au sein d'une harmonie se voulant acceptée par tous, deux univers se confrontent dans une incompréhension mutuelle – qui n'a par ailleurs jamais trouvé de terrain d'entente : l'âge de raison contre les tourments de la jeunesse. Étape importante vers une forme de maturité, phase où l'on se sent la plupart du temps incompris par ses parents, l'adolescence est aussi l'un des moyens de se mettre à distance par rapport à l'autorité. Les jeunes de la fin des années 1950 posent problème à la société par rapport à la divergence de leurs goûts – vestimentaires, musicaux, littéraires etc. Ils rêvent de modèles en qui croire, des personnes capables de faire évoluer les modes de pensées et dire un « non » ferme au système établi. À quoi ce clivage entre les âges est-il du ? Sans doute faut-il chercher une partie de la réponse dans l'éducation. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la famille se base sur le principe national de l'*American Way of Life*, dans lequel chaque membre d'une maisonnée accompli des tâches assignées et fait briller une certaine éthique auprès des autres foyers.

Encouragée par les gouvernements successifs, elle se doit d'être un exemple de vertu, d'obéissance et d'harmonie pour le peuple. À plus large échelle, l'exemple véhiculé par les États-Unis s'exporte aux quatre coins du monde pour prouver aux autres gouvernements qu'une nouvelle vie se met en place outre-Atlantique. La jeunesse, bien malgré elle, est le reflet de ce que représente son nom. Privés d'une liberté à la fois physique et intellectuelle au nom de la « morale », les jeunes refusent les contraintes susceptibles de les enchaîner aux valeurs parentales dont ils ne veulent plus. En d'autres termes, l'*American Way of Life* est la principale cause d'une rébellion qui, petit à petit, s'est emparée de son esprit. De nombreux porte-paroles sont alors élus – parfois de manière purement inconsciente – pour devenir la voix d'une frange de la population en perte d'idéaux. C'est le cas d'un homme fragile et insouciant, battu par les flots et anticonformiste. Rêveur, poète et voyageur, il incarne l'espoir à venir, une liberté aussi complète que destructrice, évoluant sans cesse sur la corde raide, prêt à sombrer à tout moment dans le chaos. Quoi que la critique puisse en dire, la liberté de l'écriture américaine ne se conçoit pas sans l'apport salvateur de Jack Kerouac et de ses collaborateurs.

Nous sommes les enfants de la Beat Generation. Chacun de nous est lié – par sa manière d'être, son comportement, ses idées ou bien son style de vie –, au mouvement contestataire le plus fédérateur du XXème siècle. Cinéma, mode, musique, littérature, photographie, peinture, tous les domaines artistiques participent de cette libération. Au sein de ce cercle restreint, la sensation est reine. Liés par la pensée, les idéaux et l'importance accordée à la première impression, les auteurs analysent la source du jet initial prenant naissance dans l'inconscient pour connaître ensuite une vie sur le papier. Ils ne s'expriment pas, ils ressentent ; ils n'écrivent pas, ils composent. Se qualifier de « génération » est une façon de revendiquer le début d'une nouvelle ère, dans laquelle l'écriture est au centre des attentions. Les auteurs beat produisent un corpus d'œuvres dominé par la spontanéité et un quasi-automatisme dans l'écriture grâce à une prosodie libre, rythmée et dépouillée des antiques contraintes littéraires. De manière différente suivant les aspirations, chacun d'eux impose son style et réinvente un système de vocables dans la langue. La page suit les pas de Kerouac sur les routes ; les mots sont des pièces mouvantes, à la disposition de la conscience sachant en faire bon usage. Être beat, c'est vouloir un changement immédiat, dans l'urgence.

Si ce présent travail a vu le jour, c'est en majeure partie pour restituer l'ambiance d'une époque si proche et pourtant tellement lointaine ; pour éveiller la curiosité du lecteur et lui donner à réfléchir sur l'importance du roman au sein de la vie américaine ; pour analyser enfin les répercussions engendrées sur notre vie au fur et à mesure des années. En d'autres termes, nous écrivons des livres, nous jouons de la musique et nous filmons des œuvres grâce à l'apport de ces révolutionnaires. Les techniques de coupes, de reconstructions, d'assemblages et de réorganisation du texte proviennent – dans la plupart des cas – de la conception inédite de création de ces hommes. La modernité ne serait pas celle que nous connaissons sans leur passage. Ainsi, plusieurs années de recherches minutieuses, de lectures, de rencontres et de discussions ont rendu possible la mise en page de ces mutations. Il est par ailleurs utile de noter que, depuis quelques années, de nombreux artistes éprouvent une certaine nostalgie pour ces décennies, un regain d'intérêt par rapport à une mode, un état d'esprit et une insouciance qui touchaient l'ensemble des domaines. Bien que le monde soit voué à toujours plus de progrès, beaucoup jettent de fréquents regards en arrière afin de comprendre comment nous en sommes arrivés à un tel point de servitude et de profits. Les articles, témoignages, documents d'archives et rétrospectives télévisuelles récemment inhumés prouvent que notre passé n'est pas enterré sous les gravats de la modernité. Au contraire, de plus en plus de passionnés essaient de restituer l'essence de leurs aînés en perpétuant ainsi une tradition toujours à contre-courant de la société. La pertinence de cette thèse réside dans le fait qu'elle dégage les principaux courants de pensées ayant amené à une libération de l'écriture dans la forme, le contenu et les sujets abordés. Outre de multiples sources d'informations nécessaires pour comprendre les différentes étapes de ces évolutions, les ouvrages de la Beat Generation servent de point de départ à notre étude. L'Histoire de l'Amérique parsème également le propos – de la fondation de son empire à la fin de la guerre froide –, afin de comparer les avancées conjointes de la politique, de la société et de la littérature avec les événements mondiaux. De plus, la période post-beat – de 1970 à 1980 – sera également propice à des mutations majeures modelant bien plus que l'écriture : nous aborderons des perspectives musicales et cinématographiques, élargissant ainsi considérablement le propos aux sphères périphériques.

Pourquoi une passion aussi vivace pour un univers contestataire ? D'où provient cet attrait pour l'apologie du dérèglement et la mise en place de la destructuration du système par la littérature ? Sans doute faut-il y voir une fascination pour tout ce qui touche à notre vie actuelle, pour le legs incroyable que de jeunes inconnus ont laissé à leur descendance. L'impulsion de la Beat Generation, après pourtant quelques remaniements, ne s'est pas érodée avec le temps. Bien qu'ils aient désormais fermé les yeux à jamais, le souffle épique maintenu dans les pages de leurs écrits est tenace, s'adressant encore aujourd'hui à tous les révoltés. Il y a maintenant huit ans, la découverte d'*On the Road* – le roman de Jack Kerouac fondateur du mode de vie des années 1960 –, a permis à de jeunes yeux encore vierges de s'ouvrir au monde, d'admirer l'audace et la fougue dont l'inconscient est capable. Depuis cette découverte, nous avons établi des pistes de recherches censées déterminer les processus de création de chacun des membres de ce groupe. Les années aidant, les perspectives en ont convoqué d'autres – moins évidentes mais tout aussi fondatrices –, permettant d'avoir une vue d'ensemble de la littérature américaine. Ensuite, c'est en raison d'une curiosité grandissante vis-à-vis de la musique de ce temps – en l'occurrence le jazz et le blues –, les films d'époque et les articles de presse que l'idée de découvrir les racines de notre société a doucement germé dans mon esprit. Dès lors, parvenir à trouver des archives cinématographiques, musicales, picturales et littéraires de cette époque a été fondamental pour mener à bien cette thèse et apporter constamment des informations supplémentaires afin de rendre le propos le plus précis possible. La route est longue, mais nous avons le temps.

Parmi la masse de documents disponible concernant cette époque, il est illusoire de les énumérer en totalité ici. Outre le manque de place, l'entreprise serait longue et fastidieuse pour la fluidité de la lecture. En revanche, pour qui désire obtenir plus de renseignements sur les points abordés, une liste complète des références est disponible en annexes. Nous proposons donc dans ces pages un avant-goût de ce qui attend le lecteur curieux désirant poursuivre l'aventure par lui-même. Les ouvrages de référence qui vont suivre sont donc une porte d'entrée vers une sensibilité propre à chacun, l'âme réceptive y trouvera peut-être des compagnons de route avec lesquels poursuivre le chemin.

Pour nous accompagner dans ces pérégrinations aux origines des États-Unis, nous aurons régulièrement recours aux ouvrages fondateurs de Pierre Mélandri[1], Howard Zinn[2] et Jacques Portes[3], des guides précieux pour s'apercevoir des évolutions politiques et sociales internes à la Nation. Au fur et à mesure de l'exploration du territoire, de l'élargissement des frontières et de la répartition des différentes nationalités sur la surface du pays, une langue de souche se met progressivement en place, à force de tâtonnements et de reprises. Bien que focalisée sur les modèles européens, les auteurs américains commencent à se démarquer des fondateurs du Vieux Continent. Au centre de cette effervescence, Mark Twain et Jack London – les deux représentants d'une proto-littérature –, développent d'ores et déjà des topoï inhérents à la Nation. *The Adventures of Tom Sawyer* et *The Call of the Wild* marquent une étape décisive dans la conception de l'écriture américaine, par le caractère ingénieux et novateur de leur propos : le point de départ de notre analyse. De la même manière, durant la transition entre les deux Guerres mondiales, la Génération Perdue de Francis Scott Fitzgerald approfondie les innovations langagières propres à leurs aînés en les dépouillant de leur superflu. L'écriture est désormais centrée sur la réalité de sa condition : vecteur de mémoire et témoin d'un changement, la tâche de l'écrivain est d'être le plus vrai possible dans son propos et de s'adresser à tous sans distinction sociale. *This Side of Paradise*, *The Sun Also Rises* et *The Autobiography of Alice B. Toklas* vont nous servir à montrer comment l'écriture parvient à se libérer lentement de ses carcans. Cependant, la libération de la littérature n'est vraiment complète qu'avec les œuvres de la Beat Generation, à savoir *On the Road*, *Naked Lunch* et *Howl* dans les années 1950 – 1960. La page se transforme considérablement ; elle devient un champ d'expérimentations variées, au centre de laquelle toutes les extravagances sont possibles : le cœur de notre travail de recherches. Les émules suscitées par ces innovations stylistiques donnent à repenser les perspectives de la parole pour les auteurs modernes. Richard Brautigan, Jim Harrison et Charles Bukowski occupent une place de choix en fin de parcours : entre continuations respectueuses des traditions et rejet violent d'une époque, l'écriture post-beat génère des révolutions successives.

---

1. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1 et 2, Paris, Perrin, 2013
2. Zinn Howard, *A People's History of the United States : 1492-present*, New York, HarperCollins Publishers, 1980
3. Portes Jacques, *Histoire des États-Unis : de 1776 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2017

C’est la raison pour laquelle l’ensemble de ce travail propose des pistes de réflexion sur des sujets variés rattachés à la Beat Generation et leurs rapports intrinsèques avec l’écriture. Les ouvrages cités précédemment – y compris ceux que nous allons évoquer par la suite – servent de base à la compréhension de la philosophie beat, de ses racines à ses successeurs. Le groupe, fort de ses modèles, veut à la fois s’affranchir de leur coupe et aviver de nouvelles flammes. De ce désir commun émerge alors une question – un fil conducteur gérant la cohésion de cette analyse –, qui va non seulement tenter d’apporter des réponses quant aux interrogations relatives à l’émancipation de la jeunesse, mais également déterminer l’importance de l’écriture au sein de la vie du Nouveau Monde. La révolution esthétique d’*On the Road* s’est opérée lentement, avec prudence, s’inspirant de tout ce qui l’a précédée pour mieux combattre les idéaux. La portée de l’œuvre ne s'est donc pas arrêtée à la mort de Kerouac ; elle s’est progressivement amplifiée pour côtoyer d’autres révolutions, plus volontairement virulentes. Or, comment, en temps de crise, les mouvements littéraires ont-ils participé à un changement de paradigme social ?

Afin d’apporter des éléments de réponse à cette question, il faut comprendre tout d’abord pourquoi un sentiment de révolte palpite dans les veines des parias et des rejetés, forcés de quitter leur pays d’origine pour s’exiler sur les terres Outre-Atlantique. Nous allons remonter le cours de l’histoire américaine dans une première partie, à l’aube de son avènement, afin de dégager les principaux axes d’étude. Poussés par des vents contraires, les auteurs natifs d’Amérique ne savent pas encore comment s’exprimer au nom de la Nation ; c’est pourquoi ils réutilisent les mythes chers à l’Europe, en l’occurrence le romantisme. Par l’entremise de Twain et d’Edgar Poe, le livre prend conscience de ce qu’il représente, c’est-à-dire devenir le miroir de l’âme. En laissant peu à peu s’exprimer la parole interne dans le processus créatif, l’auteur insère sa propre psyché dans son travail rédactionnel afin de dévoiler les images censurées par l’inconscient. D’extases gothiques en souvenirs d’enfance enfouis, l’Histoire littéraire se met en marche grâce au développement du chemin de fer. En effet, nous allons embarquer dans des wagons désaffectés pour suivre les aventures des hobos, de grands voyageurs arpentant les routes afin de découvrir ce qui se cache hors du champ de vision. Aux États-Unis, la voie est une seconde voix, portant beaucoup plus loin que la seconde. En décloisonnant les barrières du pays, les hobos immigrent vers d’autres territoires

et exportent un savoir qui, à son tour, engendre d'autres formes de créations. Malgré un anonymat immérité pour la plupart d'entre eux, ils chantent les bienfaits du voyage à travers des poésies, des récits et des essais. Tant de visages disparus, de lettres perdues, d'histoires gâchées et de souvenirs envolés ; nous ne saurons jamais vraiment combien de ces nomades ont écrit et – ce qui est plus regrettable encore – ce qu'ils auraient pu nous laisser. Fort heureusement, les témoignages de Jack London nous sont parvenus. Sans doute la figure majeure de ce petit groupe de survivants, l'écrivain propose des œuvres où la langue commence à gagner en valeur. Premier pas vers un affranchissement d'un savoir ancestral, son apport est fondamental dans ce travail car entièrement dévolu à un avenir de l'écriture. Nous allons également pouvoir nous pencher sur ses perspectives littéraires et son désir profond d'opérer un retour à la Nature, seul vecteur de vérité selon lui. Passent les années, l'ampleur grandit ; la flamme consume tout ce qui l'entoure. Comme nous allons le détailler dans les prochaines pages, ses successeurs se retrouvent face à un choix cornélien : marcher sur les traces du maître ou se positionner à l'opposé de ces perspectives et proposer une littérature d'un genre nouveau, en adéquation avec son époque. La Lost Generation naît de cette divergence de points de vue, dans le sens où les membres du groupe se définissent respectivement comme des initiateurs du renouveau culturel. Qui plus est, la souffrance générée par les Guerres mondiales conditionnent de jeunes auteurs – Scott Fitzgerald, Stein, Hemingway et Dos Pasos –, leur révélant la vacuité des relations humaines. Déçus de leurs contemporains, blessés au plus profond d'eux-mêmes, ils transcrivent un mal-être à travers leurs écrits, une échappatoire pour s'évader de leurs contemporains ; de l'avènement des fêtes à une déchéance généralisée de la bourgeoisie, la feuille est le confident secret, la plume une amie fidèle, la parole un baume apaisant. Ainsi, coucher ses malheurs sur le papier, nettoyer le superflu des vocables, se montrer tel quel l'on est pour au final exorciser ses faiblesses est une étape supplémentaire dans la libération de l'écriture américaine.

Dans un deuxième temps, nous verrons que les procédés littéraires esquissés laissent place peu à peu à des jeux langagiers encore inconnus. La phrase tend à s'allonger, se raccourcir, à opérer de brusques cassures. Les paragraphes entrent en collision les uns avec les autres afin de transgresser les limites de la parole. Les émules suscitées par une manière dépouillée de composer trouvent une plénitude en la Beat Generation de Jack Kerouac.

Nourris de romantisme et de récits de voyages, de jeunes révolutionnaires s'imaginent colonisant des territoires vierges de toute présence humaine, donnant à penser que la vie est une immense expérience ne connaissant pas de fin, où chaque rencontre favorise les échanges et où l'intériorité de l'homme est au centre des attentions. La philosophie beat va être pour nous l'occasion de démontrer que chaque membre – bien que différents dans leur vision respective du roman – déploie un panel d'idées considérables afin que les frontières soient sans cesse repoussées. À partir de l'élaboration d'une écriture centrée sur le dérèglement des sens, glorifiant à la fois les drogues, l'amour libre et l'introspection par le moyen de la transcendance, les écrivains façonnent la modernité. Comprendre leurs œuvres et les restituer dans leurs existences respectives sera pour nous l'occasion d'avoir une dimension périphérique de l'émergence d'un renouveau. Nous serons également amenés à comparer les littératures américaines et européennes entre elles et mettre en exergue les influences beat au sein de l'Europe, dans des domaines aussi variés que surprenants.

Dans une troisième et dernière partie, nous donnerons la parole aux enfants de la Beat Generation, à ceux qui ont rêvé de tout abandonner derrière eux pour se recentrer sur eux-mêmes. Ces rebelles de la fin des années 1960, contestataires en tous points, revendiquent des droits inaliénables à la condition humaine et désirent la reconnaissance de l'autorité. Du refus à la colère, de la haine et la guerre, la révolte triomphe. Nous verrons que les voies tracées par les beat sont innombrables et touchent à l'ensemble des domaines culturels. Musique, cinéma, photographie et mode se métamorphosent en fonction de l'émancipation de la vie. Portés par la puissance des mots, les films immortalisent des mouvements de révoltes successifs, popularisant à l'ensemble du public des idées libératrices. Le rock and roll – dont la lascivité terrorise les parents – connaît également des mutations sans précédent par rapport à ce que la musique était auparavant. Désormais, la sexualité imprègne les paroles ; l'expérience de la drogue est revendiquée dans les chansons quand l'appel au soulèvement n'est pas requis pour faire changer les mentalités. Durant les années 1970, la libération de l'écriture telle que l'envisageait Kerouac dépasse ses attentes initiales : prendre la parole c'est contester ; écrire est la deuxième force du peuple, plus puissante que sa voix. Entre libération des mœurs, mouvements sociaux révolutionnaires, guerre du Viêt-Nam et aspirations artistiques, la plume demeure la seule arme assez efficace pour que le combat puisse continuer.

Partie I

Down Beat

« Écrire c'est lever toutes les censures »

Jean Genet

I. Le « Grand Roman Américain » : mythe et réalité

Elle venait tout juste de fêter ses cent ans. Un siècle de progrès, de mises à l'épreuve, de travaux sans relâche et de souffrances pour bâtir un empire aussi vaste que les espoirs que l'on fondait en elle. Un siècle de droits de l'homme et d'appropriation de la terre, un siècle de luttes : le temps nécessaire pour forger une Nation. Et pourtant, personne n'imaginait pouvoir y prospérer lorsque les colons y ont posé le pied.

> « Elle correspond à une très vieille idée qui habitait la plupart des hommes et des femmes qui ont quitté leur pays afin de bénéficier d'une « deuxième chance » et de rencontrer une prospérité qui leur avait été jusqu'ici refusée »[4].

Qui aurait envisagé une telle expansion des richesses durant une période aussi réduite ? Qui aurait cru que la ténacité de l'homme pouvait atteindre de tels sommets de réussite ? L'Amérique ouvrait doucement les yeux et regardait déjà avec une fierté non-dissimulée les autres continents. Une terre vierge, des espaces immenses que n'a pas encore gâchée la main de l'homme : l'utopie n'est dès lors plus aussi éloignée qu'on semble le croire ; le mythe que l'on s'imaginait toucher du doigt longtemps auparavant est désormais à portée de mains, c'est un fait accompli.

> « 'Le rêve américain', tel qu'on le baptisera en 1931, est une réalité »[5].

Terre d'accueil pour ceux qui désirent y entamer une nouvelle existence, asile pour les rejetés de la société, prison à ciel ouvert pour les forçats et autres parias expulsés du fait de leurs différences et de leurs mœurs : le pays est à l'image de ceux qui le compose. Mais le flux constant des populations se dispersant sur l'ensemble du territoire pose un réel problème de

4. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 21
5. *Ibid.*

structure politique. À la fin de la Guerre Civile, les pertes humaines et matérielles considérables ébranlent fortement l'unité de la Nation. C'est la raison pour laquelle Abraham Lincoln veut reconstruire les espoirs, donner un nouvel élan à la machine de production et fortifier les bases du pays.

> « Il nous faut nous montrer résolument déterminés à ce que les morts ne soient pas morts en vain, que cette Nation, sous l'égide de Dieu, renaisse à la liberté – et que le gouvernement du peuple, par le peuple, pour le peuple, ne disparaisse pas de la surface de la terre »[6].

Les paroles prophétiques du Président nouvellement élu donnent une impulsion salvatrice qui faisait cruellement défaut aux états de « l'Union » et engagent les Américains à œuvrer en collaboration pour redorer le blason de leurs couleurs. Mais les événements ne se sont pas déroulés comme prévu. À partir de 1865, de nombreuses lois sont votées afin d'enrayer toutes formes de discrimination et de castes sociales. Malgré l'abolition de l'esclavage sur la grande majorité du territoire, les inégalités entre les races persistent durant plusieurs décennies. Les droits civiques des esclaves noirs dans les États du Sud ne sont pas pleinement reconnus pendant de nombreuses années et la haine latente des troupes confédérées – suite à leur défaite durant la Guerre Civile –, favorise l'apparition des organisations secrètes telles que le Ku Klux Klan. En dépit des problèmes internes fragilisant son unité, l'Amérique se proclame comme étant la Nation élue de Dieu ayant le devoir de former, d'éduquer et de symboliser un art de vivre aux autres civilisations, notamment l'Europe. Sur la base de conquêtes spirituelles et d'évangélisme, le pays se choisit une destinée régulant et déterminant l'ensemble de ses décisions. Sa mission de conquérir le cœur des réfractaires, d'adoucir les esprits et de donner la foi aux incroyants pour unifier la pensée du Nouveau Monde est à la base de sa constitution. En s'étant préalablement inspirée des modèles du continent européen, l'Amérique s'est consciemment affranchie de son prédécesseur pour s'engager sur de nouvelles voies, des chemins sur lesquels le travail de l'homme est sa seule source de mérite.

---

6. *Ibid.*, p. 22

> « Les États-Unis se veulent une société égalitaire, post-féodale, débarrassée des vieilles hiérarchies et de la domination de l'aristocratie qui caractérisent au même moment le Royaume-Uni. […] Doté de l'égalité des chances, les hommes peuvent s'élever en fonction de leur naissance mais aussi de leurs vertus dans une sorte de méritocratie »[7].

Dès lors, celui qui travaille chaque jour pour son profit et son élévation dans la société devient maître de son destin. Grâce à l'industrialisation et aux efforts quotidiens des populations, les États-Unis se métamorphosent littéralement au fil des ans. Les évolutions matérielles se bousculent et facilitent les transits – création des voies de chemins de fer, locomotives, bateaux à vapeur –, les ressources de la terre semblent inépuisables et contribuent à repousser encore plus loin les limites. Plus le progrès se densifie, plus l'afflux de migrants s'accroit. Les échanges culturels sont favorisés et enrichissent le pays par de nouveaux facteurs cosmopolites. L'évolution des moyens de communications – aussi bien les lignes téléphoniques que les transports routiers –, permettent de découvrir une terre toujours plus disponible à partager ses secrets. La moindre idée est envisageable, le moindre désir assouvi, le moindre rêve accompli.

> « À partir des années 1750, […] pour avoir goûté avec l'enthousiasme des néophytes à la myriade de biens de consommations (textiles, porcelaines, verres, objets métalliques) en provenance des manufactures britanniques, les colons semblent avoir vécu une révolution de leur imaginaire et de leur vie pratique avant même de vivre leur révolution politique. Acheter de nouveaux biens, améliorer son sort par ses acquisitions restera tout au long de son histoire le moteur essentiel de l'expansion et du dynamisme de la Nation »[8].

S'approprier la terre, découvrir les trésors qu'elle renferme et vivre de ses produits, tels sont les buts des populations des XVIIème, XVIIIème et XIXème siècles. En désirant bâtir une Nation entièrement neuve et sans tâche, ces travailleurs contribuent à faire de leur pays un modèle qui allait être universellement reconnu quelques décennies plus tard. C'est pourquoi le

---

7. *Ibid.*, p. 16
8. *Ibid.*, p. 18

Nouveau Monde n'est pas sans rappeler Israël, la terre des Hébreux. Les deux Nations se complètent et se répondent à travers les siècles. Entre conquêtes, asservissements et exodes ruraux, les peuples se sont vu promettre une terre plus accueillante et plus riche afin de poursuivre la volonté de Dieu. Sous son égide et sa protection, les États-Unis se fixent une règle directrice, comme un écho au passé : guider le pêcheur sur les verts pâturages de la connaissance, lui montrer la direction à suivre et le rallier à sa cause. À l'image de cet idéal biblique toujours très présent dans le cœur des colons, l'Amérique est l'Eldorado de ceux ayant pu saisir leur chance ; c'est un nouveau départ pour commencer une vie libérée des carcans dans lesquels elle ne pouvait s'élever, une chance pour tous ceux qui ont quitté leur foyer de se recentrer sur des priorités fondamentales. Avant même qu'une idée de littérature germe dans les esprits et façonne un art d'écrire typiquement américain, l'homme préfère concentrer ses forces sur son travail et faire de sa survie son principal but. Grâce aux nombreuses avancées technologiques, les déplacements des foules s'accroissent, à tel point que les hommes et les femmes du XVIIIème siècle sont quatre fois plus nombreux que cent ans auparavant. L'expansion territoriale engage à la découverte et à l'agrandissement des propriétés, les colons se rendent dans des endroits reculés afin de repousser à leur manière les barrières imposées par la Nature.

Être la Nation choisie par Dieu – la base de la constitution américaine – est une force indéniable pour le pays et cela ne doit pas être pris à la légère. Dès lors, l'idée d'une Nouvelle Alliance entre l'Homme et le Créateur détermine le destin des États-Unis. Le peuple se rassemble pour forger une identité lui correspondant et propage son exemple de progrès exponentiel de par le monde comme étant l'espoir revenu sur Terre. C'est une démarche à la fois interne et externe : interne tout d'abord car on met assidûment en pratique et l'on fait respecter les préceptes bibliques au sein de son propre foyer ; externe par ailleurs en se référant en tous points à la parole de Dieu lors des jugements et des directions politiques à prendre pour le bien du gouvernement. La religion, facteur essentiel pour tout américain qui se respecte, est un véritable moteur servant à mettre en branle la machine que représente le pays. C'est la raison pour laquelle

> « un pasteur, John Strong, affirme qu'il est du devoir des races anglo-saxonnes, et en particulier des Américains, de répandre de par le monde les bienfaits de la libre entreprise, de la démocratie et du protestantisme. […] Dieu a repéré le peuple américain pour en faire Sa nation choisie et conduire enfin le monde à sa rédemption »[9].

Ainsi donc, la foi et la religion sont indissociables du mode de vie du Nouveau Monde à tel point que, bien des années plus tard – victimes de la crise financière durant la Grande Dépression –, les exodes ruraux paralyseront l'évolution du pays et on imaginera que Dieu a à nouveau abandonné son peuple, tel qu'il l'avait fait des millénaires auparavant avec les Hébreux. Un clivage bouleversera donc la pensée de l'Amérique et favorisera la dualité entre les instances politiques et civiles, la future marque de fabrique du pays. Entre foi religieuse exacerbée et refus de se plier aux conventions théocratiques, le fossé séparant les fidèles des insoumis ne cessera plus de se creuser au fil du temps. Malgré ces troubles qui assaillent les populations, l'intérêt majeur du travailleur américain réside dans le fruit de son labeur et dans l'expansion du territoire. En effet, ce sont les richesses individuelles qui font la valeur du continent et c'est par l'intermédiaire des biens collectés que l'œuvre du colon porte ses fruits. Richesses et profits, l'Amérique tient toutes ses promesses.

> « La déclaration confirme ce qui fait figure depuis le début d'indispensable pilier de l'épanouissement des autres libertés : le droit de propriété. C'est que la liberté de posséder, d'entreprendre et de réussir concrétise le droit à la quête du bonheur avant tout identifié à la possession de biens matériels »[10].

Accroître sa production est la mission à laquelle se consacrent les hommes ayant quitté leur patrie pour épouser les idées d'une terre encore vierge. Une volonté pour certains, le salut pour d'autres. La propriété ne peut s'envisager sans une foi sans faille envers Dieu ; c'est par son entremise que l'homme peut vivre de son travail, s'élever dans la société, éduquer ses enfants selon ses principes et donner l'exemple à son prochain. C'est en cela que l'égalité et la

---

9. *Ibid.*, p. 221
10. *Ibid.*, p. 17

liberté font partie intégrante de la Constitution. La Déclaration d'Indépendance, rédigée en 1776, donne à tous les Américains les grands fondements d'une démocratie durable, la seule sur laquelle s'appuyer.

> « We hold these truths to he self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. That to secure these rights, Governments arc instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, that whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is the Right of the People to alter or to abolish it, and to institute new Government »[11].

Fort de cette idéologie concrétisant les espoirs dans un avenir plus serein, le pays n'en est pas moins victime de la haine des hommes envers leurs semblables. L'homme détourne et utilise à ses fins des aspects de la religion pour asseoir sa supériorité sur ceux qu'il juge inférieur à sa condition. La ségrégation raciale, l'extermination des Indiens et l'évangélisation des peuples « barbares » que n'avait pas encore atteint les Saintes Écritures contribuent à déterminer les voies entreprises par l'Amérique. Si la religion façonne les esprits, l'homme asservit au nom de la religion.

De progrès en conquêtes, de découvertes en expansions territoriales, le travailleur est le maître incontesté de ce Nouveau Monde qui n'en finit pas de lui procurer tout ce dont il a besoin. Comme nous l'avons précédemment évoqué, le colon est désormais beaucoup plus polyvalent qu'au préalable : propriétaire et cultivateur de son propre terrain qu'il lègue avec l'ensemble de ses richesses à sa descendance afin de faire perdurer l'héritage familial ; voyageur sur les routes et les chemins de fer pour étendre la population hors des sentiers

---

11. Zinn Howard, *A People's History of the United States : 1492-present*, New York, HarperCollins Publishers, 1980, p. 67, « Nous tenons ces vérités pour évidentes par elles-mêmes – que tous les hommes naissent égaux ; que leur Créateur les a dotés de droits inaliénables parmi lessquels la Vie, la Liberté et la Recherche du bonheur ; que, pour garantir ces droits, des gouvernements sont institués parmi les hommes dont les justes pouvoirs émanent du consentement des gouvernés ; que si un gouvernement, quelle qu'en soit la forme, vient à méconnaître ces fins, le peuple a le droit de le modifier ou de l'abolir et d'instituer un nouveau gouvernement ». (Zinn Howard, *Une histoire populaire des États-Unis*, Marseille, Agone, 2002, p. 88, trad. par Frédéric Cotton)

battus et lui donner ainsi la possibilité d'arpenter des espaces encore inexplorés ; homme d'affaires enfin, pour qui les ressources de son labeur quotidien lui assure un capital suffisant pour s'élever dans la société. Si l'homme réussit, il ne doit son succès qu'à son mérite. Outre cet aspect de grandeur attirant toujours autant de curieux et de rejetés, l'unité politique de la Nation connaît de nombreux aléas dus à un flux de migrants prêts à tous les sacrifices pour renaître. De profondes dissensions apparaissent progressivement entre les foules et créent ce que l'on a baptisé par la suite le « *sectarianism* », le fractionnement des troupes en deux grandes puissances qui divergent de par leur foi, leur perspective de conduite du pays et leur opinion raciale. Gérer les populations après les lourdes pertes subies par la Guerre Civile et réunifier les troupes sous une même égide est une tâche particulièrement difficile à accomplir pour les instances politiques. Du fait de sa fragilité interne et son inexpérience, croître de manière aussi intense est à la fois source de bienfaits pour le pays et les hommes qui ne relâchent pas leurs efforts, mais génère aussi des crises et des malheurs, puisque les richesses ne s'offrent pas forcément à tout le monde. Malgré les troubles que connaissent les États-Unis, la reconstruction et l'unité enterrent les grandes divergences entre les secteurs et favorisent l'entente des gouvernements afin de guider l'Amérique vers une voie qu'elle s'était fixée au moment où les Pères Fondateurs ont foulé son sol. Ainsi, le déracinement imposé par les lois napoléoniennes et l'exil des parias des sociétés européennes trouvent un refuge dans les terres libres du Nouveau Monde. Au-delà des espoirs de conquêtes et de soif de découvertes fascinant les hommes, la mixité culturelle, l'abolition des frontières du langage et des castes promeuvent les échanges et l'évolution des mentalités entre les différentes civilisations. Des villes sont successivement érigées pour préserver l'identité culturelle des indésirables et leur permettre de retrouver les principales valeurs de leur contrée de rattachement. La cité – source de fascination pour les poètes et les auteurs américains du XXème siècle –, offre aux migrants toujours plus nombreux la chance espérée. Le déraciné peut alors y (re)construire une vie à son image, avec des semblables parlant sa langue, partageant les mêmes coutumes et regardant ensemble droit devant. En bâtissant des métropoles à échelle humaine – qui d'ailleurs ne cesseront de grandir au vu des naissances et de la fructification du pays –, les hommes se retrouvent au sein d'une société à l'intérieur d'un autre monde plus vaste. C'est la ville

> « qui aide [l'immigrant] à surmonter le choc du dépaysement en lui offrant, qu'il soit polonais, juif ou italien, des quartiers en partie convertis à la langue et à ses coutumes »[12].

C'est aussi malheureusement au sein des agglomérations que les castes se forment et tendent à cantonner dans des ghettos ceux qui ne s'expriment pas dans la langue usuelle. À partir du XIXème siècle, ce clivage est la base d'une réflexion littéraire très engagée pointant du doigt les inégalités sociales et matérielles qui paralysent l'évolution du pays. La société s'est donc peu à peu établie en fonction de l'homme et de ses efforts quotidiens. Recréer dans un environnement encore incertain la vie volée dont ils sont nostalgiques pour la plupart, prête à penser que l'Amérique laisse une place prépondérante à l'humain et à son unicité : le fait de laisser libre choix aux colons – de leur donner la possibilité de s'affranchir des règles et de faire en sorte que leur travail soit apprécié aux yeux de tous –, creuse plus profondément le fossé déjà immense séparant le Nouveau Monde du Vieux Continent.

Le XIXème siècle marque un tournant décisif dans l'histoire des États-Unis. Après avoir partiellement unifié les codes et les lois propres à sa Constitution, la Nation entre dans une période de profondes mutations qui voient le jour à l'intérieur des communes. Les flux d'immigrants apportent non seulement de la main-d'œuvre à embaucher, mais également de nouvelles ressources à exploiter. Grâce à eux, le centre urbain est synonyme de renouveau économique et culturel. Le changement s'opère au cœur de la métropole.

> « À partir des années 1840, pourtant, le paysage urbain se met à évoluer, tandis que, exploitant les possibilités que la machine à vapeur leur offre désormais, les industriels commencent à s'y installer pour profiter de l'afflux en leur sein d'une main-d'œuvre immigrante bon marché. […] La division et la hiérarchisation de l'espace tendent à s'accentuer : les résidents les plus aisés s'éloignent d'un centre encombré, bruyant et pollué, au profit de banlieues agréables que, chaque soir, les moyens de transport en commun leur permettent de gagner »[13].

---

12. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 155
13. *Ibid.*, p. 150

Répartir les richesses et séparer ainsi les classes populaires favorisent les clivages entre les nationalités qui ne trouvent de réconfort qu'auprès de leurs semblables. Dès lors, il n'est pas rare de voir évoluer des formes de regroupement au sein des grandes institutions, telles New York ou bien Chicago. Les quartiers Juifs le disputent aux secteurs italiens quand les Noirs échappent aux pouvoirs des Blancs à Harlem. Des dissensions raciales – parfois d'une violence extrême – sévissent au sein des villes, des campagnes et dans les États du Sud, le Texas et la Louisiane en tête, où la ségrégation atteint des sommets d'intolérance. La littérature et, plus tard les œuvres cinématographiques, dénonceront ces faits pour mettre les hommes face à leur cruauté et leur bêtise. *Adventures of Huckleberry Finn*[14], le célèbre roman de Mark Twain, est l'un des premiers écrits américains à traiter ouvertement des relations entre Blancs et Noirs au sein d'une terre en proie à toutes les haines et les incompréhensions. De la même manière, *The Birth of the Nation*[15] de D. W. Griffith, reconstitue les événements survenus lors de la Guerre Civile dans l'ordre chronologique et propose une vision sudiste de la reconstruction des États. La glorification du Ku Klux Klan, présenté comme un organisme libérateur censé mettre fin au régime Noir qui sévissait dans le Sud, détermine également la vision qu'avait l'Amérique de « l'étranger » sous toutes ses formes. Cependant, malgré les difficultés entravant son parcours, l'Américain ne semble pas se satisfaire de son sort. Il lui en faut toujours plus. C'est pourquoi il va tenter de faire radicalement évoluer sa condition financière en optant pour une démarche qui a rassemblé en ses rangs de nombreux adeptes – y compris à l'heure actuelle. Alors que l'agriculture est de plus en plus fragilisée du fait de l'explosion démographique des villes sur la majorité du territoire, le travailleur n'hésite pas à se lancer dans des projets ambitieux lui permettant de s'élever rapidement et durablement dans les hautes strates de la société. Baptisé des années plus tard le « *self-made man* », c'est l'homme qui a réussi, celui qui a bâti un empire en partant de rien, celui qui est parvenu à sortir de sa condition par son travail et sa persévérance. Durant les dernières décennies du XIXème siècle, quelque 4 000 millionnaires et 9% des familles possèdent 71% de la richesse globale du pays pour stimuler les espérances du Nouveau Monde. À l'image des figures incontournables telles Andrew Carnegie et John D. Rockefeller – ayant su saisir les opportunités sidérurgiques et pétrolières via le chemin de fer en plein essor –, le citoyen américain rêve de grandeur et de fortune. C'est à partir du moment où les hommes deviennent

14. Twain Mark, *Adventures of Huckleberry Finn*, London, Chatto & Windus, 1884
15. Griffith D. W., *The Birth of the Nation* (*Naissance d'une Nation*), United States, Epoch Producing Co, 1915

des magnats en puissance qui régissent l'équilibre économique du pays que la situation des États-Unis évolue radicalement. Désormais, la répartition des populations au sein des métropoles est le reflet d'un état d'esprit qui tend à bien séparer les classes entre elles.

> « Tandis qu'au centre émerge le quartier des affaires regroupant grands magasins et activités bancaires, que les usines essaiment dans le cœur des villes mais aussi dans leurs municipalités satellites, la ségrégation résidentielle tend à toujours plus s'affirmer : longtemps occupé par les classes supérieures dans le passé, le centre abrite surtout des quartiers ouvriers, tandis que les couches les plus aisées le quittent au profit de banlieues moins peuplées et moins polluées, elles-mêmes différenciées en fonction des revenus de ceux qui viennent s'y installer »[16].

Ce schéma se perpétue jusqu'à nos jours et démontre que les inégalités n'ont jamais été totalement effacées de la mémoire collective. Amérique terre d'asile pour échapper aux persécutions religieuses en Europe de l'Est, à la pauvreté et la famine, le pays n'en reste pas moins à la fin du XIXème siècle une terre de très fort contraste. Quiconque ambitionne de devenir riche et connu par l'ampleur de ses travaux y trouve son bonheur. Cette propension à la démonstration est caractéristique de la philosophie américaine d'émancipation pour servir de modèle à l'ensemble des autres sociétés. La période transitoire entre le XIXème et le XXème siècle, dans un tel environnement de prospérité et de richesses matérielles, façonne à la fois les hommes mais aussi leur conscience. Dès lors, le citoyen s'identifie aux valeurs qu'il désire prôner et prouve que rien n'est impossible à qui se donne les moyens de surpasser sa condition. Cela est d'autant plus ancré dans les mentalités car, selon la foi commune,

> « l'Amérique a été créée pour montrer la voie au genre humain. Et sur les grandes valeurs qui l'ont inspirée et qu'à ses yeux le reste du monde devrait finir par embrasser, un consensus très général continue d'exister : elles s'identifient aux grandes libertés que Dieu ou l'histoire ont chargé les Américains d'incarner »[17].

---

16. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 161
17. *Ibid.*, p. 207

Exemple de réussite sociale, porte-drapeau de la liberté sous toutes ses formes, terre de trésors inépuisables, les États-Unis sont la force motrice de la transition entre les siècles et préfigurent les prochaines décennies centrées sur l'avènement d'un modèle toujours plus important pour le reste du monde. C'est dans un climat de bouleversements sociaux aussi intenses, dans un environnement où les contrastes sont les plus marqués, que de nouvelles formes de créations vont à leur tour trouver des voies d'expressions plus libres pour traduire et témoigner de ces mutations. La littérature américaine est à l'image du pays, en transit. Elle subit les évolutions radicales de la politique des hommes et se focalise sur des problèmes inhérents à la vie des travailleurs. Des auteurs de diverses appartenances culturelles prennent alors la plume pour analyser ces phénomènes tout en imitant les textes et les techniques propres aux écrivains européens. Bien plus qu'une simple manifestation d'une culture propre au pays, le livre est le reflet d'un changement perpétuel au sein de la société.

Comprendre un pays c'est avant tout comprendre son écriture. Elle se veut le reflet d'un état d'esprit en pleine évolution à la croisée des siècles, un témoignage des grands bouleversements ayant ébranlé la foi en l'homme et en son avenir. On cherche, on hésite, on propose des solutions tout en ne s'impliquant pas complètement dans ce que l'on écrit. Les textes révolutionnaires de Benjamin Franklin côtoient les peines profondes du normand Michel-Guillaume Jean de Crèvecœur, exilé à New York à cause du traité de Paris de 1763. De manière générale, l'écrivain n'aura de cesse de jongler entre contrastes et ressemblances, ordre et désordre. Cette dualité, faite de déracinement et de rêves brisés, trouve une pérennité dans une approche plus structurale de l'unicité de la langue. En se nourrissant des modèles romantiques européens tels Victor Hugo, Oscar Wilde, William Shakespeare ou bien Lord Byron, les auteurs américains puisent sans relâche dans les écrits du Vieux Continent pour nourrir leur propre vision du romantisme. Grâce à la page, l'auteur dénonce les inégalités sociales sévissant un peu partout en Amérique et utilise la littérature comme support privilégié de la contestation. Trois régions forment l'épicentre de la culture littéraire, avec son lot de découvertes et d'histoires : New York, d'une part, où les problèmes sociaux, les préoccupations matérielles et l'importance de l'appartenance à une caste jouent un rôle décisif ; la Nouvelle Angleterre d'autre part, où l'on se réapproprie les contes et légendes

issus de l'idéologie celte ; le Sud, pour terminer, où les écrits post-esclavagistes traitent des horreurs perpétrées par les hommes et de la terreur qu'ils inspirent. N'oublions pas que

> « la disparition de l'esclavage ne pouvait qu'engendrer un conflit entre Noirs cherchant à concrétiser leur nouvelle liberté (et en particulier celle de contrôler une vie familiale et privée qui enfin leur appartenait) et planteurs cherchant à restaurer le passé »[18].

Initiée par ces auteurs que l'inconscient collectif a occultés, la libération de l'écriture a été un long processus fait de décisions mais aussi d'audace. Les sujets évoqués sont délibérément en opposition avec les thèmes romantiques que connaît l'Europe, le but étant de faire exister une écriture dans une société en plein essor. Parmi cette effervescence de talents émergents, Washington Irving est l'un des premiers à s'être passionné pour l'écriture outre-Atlantique. Son *Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* – composé de légendes, de traditions et de mystères puisés dans le folklore européen –, ouvre la voie à tout un champ d'investigation encore inexploré.

> « The story of Rip Van Winkle may seem incredible to many, but nevertheless I give it my full belief, for I know the vicinity of our old Dutch settlements to have been very subject to marvellous events and appearances. Indeed, I have heard many stranger stories than this, in the villages along the Hudson; all of which were too well authenticated to admit of a doubt »[19].

Le style encore très formel et cloisonné d'Irving l'empêche de s'aventurer sur les chemins du langage. Sans doute par crainte de vouloir être trop moderne ou d'aborder des thèmes que

---

18. *Ibid.*, p. 93

19. Irving Washington, *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, New York, C. S. Van Winkle, 1820, p. 56, « L'histoire de Rip Van Wickle peut sembler incroyable à beaucoup de monde, mais je n'y ajoute pas moins la foi la plus entière, car je sais que le voisinage de nos vieux établissements hollandais fut très souvent le théâtre d'événements et d'apparitions merveilleux. En vérité j'ai entendu des histoires bien autrement étranges que celle-ci dans les villages qui bordent l'Hudson, et qui toutes étaient trop bien appuyées pour admettre le moindre doute sur leur authenticité ». (Irving Washington, *Le livre d'esquisses*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 51, trad. par Théodore Lefebvre)

n'auraient pas acceptés ses contemporains, Irving n'en reste pas moins une formidable impulsion dans l'élaboration de l'identité littéraire américaine. C'est en quelque sorte un passeur guidant les futurs innovateurs de la langue dans d'autres directions, notamment celles liées à l'intériorité. La conscience a toujours fasciné les auteurs de toutes les nationalités : on essaie de découvrir les secrets qu'elle renferme, on tente de comprendre les mécanismes des sentiments. Cette longue quête est à la base de l'aventure entreprise par Herman Melville dans ses différents ouvrages. Affranchie de tout ce qui pourrait entraver sa progression, son œuvre engage à la découverte d'îles perdues aux confins du monde et du dépassement de soi pour à la fois combattre ses pulsions et lutter contre les éléments. Ainsi, la traque de la baleine blanche dans *Moby Dick* relève plus volontiers d'un idéal à atteindre que d'une simple chasse au cétacé.

> « How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me. Sometimes I think there's naught beyond. But 'tis enough. He tasks me; he heaps me; I see in him outrageous strength, with an inscrutable malice sinewing it. That inscrutable thing is chiefly what I hate; and be the white whale agent, or be the white whale principal, I will wreak that hate upon him. Talk not to me a blasphemy man; I'd strike the sun if it insulted me »[20].

Le capitaine Achab, meurtri dans sa chair à cause de son acharnement, symbolise la littérature américaine en elle-même, luttant pour sa survie et son unicité. Par extension, la baleine est le graal de l'écriture du Nouveau Monde ; c'est un concept insaisissable que l'on cherche par tous les moyens à atteindre. Grâce à son ouvrage, Melville pose les bases de la future réflexion psychanalytique : où est le réel ? Que signifie-t-il ? Quelle place me donne-t-il ? Un pont entre littérature et inconscient dans lequel va s'engouffrer l'un des premiers représentants de l'inconscient.

---

20. Melville Herman, *Moby Dick*, London, Richard Bentley editor, 1851, p. 176, « Comment le prisonnier pourrait-il s'évader, atteindre l'air libre sans percer la muraille ? Pour moi, cette baleine blanche est cette muraille, tout près de moi. Parfois je crois qu'au-delà il n'y a rien. Mais tant pis. Ça me travaille, ç m'écrase ! Je vois en elle une force outrageante avec une ruse impénétrable. C'est cette chose impénétrable que je hais avant tout, et que la baleine blanche soit l'agent ou que la baleine soit l'essentiel, j'assouvirai cette haine sur elle. Ne parle pas de blasphème, gars ! Je frapperais le soleil s'il m'insultait. » (Melville Herman, *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1941, p. 236, trad. par Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono)

Chez Edgar Allan Poe, cette notion immatérielle est la force motrice de la création. Rendu très célèbre par ses contes gothiques, il élabore de petites histoires morbides et surprenantes dans lesquelles les protagonistes ne se rendent pas compte du caractère funeste de leur existence. Malade, diaphane ou tuberculeux, le personnage sombre immanquablement dans la folie ou bien s'efface lentement dans l'ombre, la vie se montrant à chaque fois plus cruelle envers les âmes.

> « We will say, then, that I am mad. I grant, at least, that there are two distinct conditions of my mental existence – the condition of a lucid reason, not to be disputed, and belonging to the memory of events forming the first epoch of my life – and a condition of shadow and doubt, appertaining to the present, and to the recollection of what constitutes the second great era of my being. Therefore, what I shall tell of the earlier period, believe; and to what I may relate of the later time, give only such credit as may seem due, or doubt it altogether, or, if doubt it ye cannot, then play unto its riddle the Œdipus »[21].

C'est la première fois qu'un auteur américain sonde aussi justement les aspects les plus troubles de la conscience. Bien plus qu'un exutoire lui permettant de coucher sur la page ses plus noires pensées, l'écriture est le véritable refuge de Poe, le flux de son processus mental mis à nu. Les portes de ses châteaux ouvrent sur des visions, l'épaisseur de la nuit étouffe ses espoirs, la mort sert de transition vers un autre lieu tourmenté. Les plus lointains retranchements convoquent de lourds secrets pour s'emparer de l'esprit de l'auteur et faire du lecteur le témoin de la dégénérescence funeste d'un esprit fragile. Sa conscience est le lieu de toutes les pulsions, y compris les plus terribles :

---

21. Poe Edgar Allan, *The Gift*, Philadelphia, Carey and Hart, 1842, « Nous dirons que je suis fou. Je reconnais du moins qu'il y a deux conditions distinctes dans mon existence spirituelle : la condition de raison, incontestablement lucide, qui s'applique au souvenir des événements formant la première époque de ma vie, et une condition de doute et de ténèbres, qui se rapporte au présent et à la mémoire de ce qui constitue la seconde grande époque de mon existence. Donc, ce que je dirai de la première période, croyez-le ; et ce que je puis relater du temps postérieur, n'y ajoutez foi qu'autant que cela vous semblera juste ; doutez-en même tout à fait ; ou si vous n'en pouvez pas douter, sachez être l'Œdipe de cette énigme ! » (Poe Edgar Allan, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, GF Flammarion, 1965, p. 119, trad. par Charles Baudelaire)

> « Of my own thoughts, it is folly to speak. Swooning, I staggered to the opposite wall. […] In the next, a dozen stout arms were toiling at the wall. It fell bodily. The corpse, already greatly decayed and clotted with gore, stood erect before the eyes of the spectators. Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast whose craft had seduced me into murder, and whose informing voice had consigned me to the hangman. I had walled the monster up within the tomb ! »[22]

En puisant résolument dans le registre grotesque, l'auteur dépeint l'horreur des situations afin de mieux cerner les limites de la raison et de situer les principaux vecteurs de troubles perturbant l'ordre de la pensée. Pourtant, son but n'est pas principalement focalisé sur l'impalpable ; les gloires funestes, les espoirs déçus et les différents sobriquets utilisés par le destin pour mieux tromper la perception sont autant de moyen de démontrer que la vie ne se résume qu'à une longue suite de petites défaites. Empreints de mysticisme et plongeant souvent dans le gothique d'une Angleterre qui le fascine, les ouvrages de Poe sont des échos du *Castle of Otranto*[23] d'Horace Walpole et des *Mysteries of Udolpho*[24] d'Ann Radcliffe. Outre la mort présente à chaque page de ces deux romans, ce sont les espérances bafouées et la fatalité s'abattant sur des personnages débiles mais mentalement solides qui nourrissent l'imagination de Poe dans ses propres contes.

> « I was sick - sick unto death with that long agony; and when they at length unbound me, and I was permitted to sit, I felt that my senses were leaving me. The sentence - the dread sentence of death - was the last of distinct accentuation which reached my ears. After that, the sound of the inquisitorial voices seemed merged in one dreamy indeterminate hum. […] I had swooned but still will not say that all of consciousness was lost. What of it there remained I still not

---

22. Poe Edgar Allan, *United States Saturday Post*, Indianapolis, Curtis Publishing Company, 1843, « Vous dire mes pensées, ce serait folie. Je me sentis défaillir, et je chancelai contre le mur opposé. […] Un instant après, une douzaine de bras robustes s'acharnaient sur moi. Il tomba tout d'une pièce. Le corps, déjà grandement délabré et souillé de sang grumelé, se tenait droit devant les yeux des spectateurs. Sur sa tête, avec la gueule rouge dilatée et l'œil unique flamboyant, était perchée la hideuse tête dont l'astuce m'avait induit à l'assassinat, et dont la voix révélatrice m'avait livré au bourreau. J'avais muré le monstre dans la tombe ! » (Poe Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Le livre de poche, 1972, p. 20, trad. par Charles Baudelaire)

23 Walpole Horace, *The Castle of Otranto*, London, Thomas Lownds editor, 1764

24 Radcliffe Ann, *The Mysteries of Udolpho*, London, G. G. and J. Robinson, 1794

> attempt to define, or even to describe; yet all was not lost. On the deepest slumber - no! In delirium - no! In a swoon - no! In death - no! even in the grave all is not lost »[25].

La figure de Poe est déterminante pour la littérature américaine à plus d'un titre. Tout d'abord, et comme nous venons de l'évoquer, c'est un précurseur dans l'art de se comprendre et de se projeter à l'intérieur de soi ; mais, et surtout, c'est par son entremise que la langue baudelairienne a su trouver les mots justes. En effet, la traduction – très personnelle – que propose le poète dans les *Histoires extraordinaires* jette un pont entre les océans et permet cette fois-ci de contrebalancer les points de vue. Dès lors, il ne s'agit plus de faire se confronter les littératures de civilisations contraires mais bien de les faire coïncider et se répondre par le jeu des influences. Les contes de Poe bouleversent à tel point la vie et la vision de l'écriture de Charles Baudelaire que ce dernier va s'approprier les techniques préalablement établies pour s'affranchir des codes et sonder ses propres faiblesses. Le rapport qu'entretiennent les deux hommes par-delà la mort est fascinant de connivence. Premièrement parce qu'il fait de Poe son double, la projection de ses pensées, sa souffrance profonde faite homme.

> « Baudelaire, au fur et à mesure de ses traductions, s'est pénétré de la langue anglaise comme il s'est pénétré d'une œuvre dont l'auteur avait été son frère en existence et en esthétique »[26].

Comme lui, l'incompréhension de ses contemporains et ses démons toujours plus tenaces le marque durablement. Alcool, sexualité morbide ou drogue à l'excès se répondent à travers les flots. Seul un être ayant pu endurer aussi longtemps de terribles épreuves et être mort dans

---

25. Poe Edgar Allan, *The Gift*, Philadelphia, Carey and Hart, 1842, « J'étais brisé, - brisé jusqu'à la mort par cette longue agonie ; et, quand enfin ils me délièrent et qu'il me fut permis de m'asseoir, je sentis que mes sens m'abandonnaient. La sentence, - la terrible sentence de mort, - fut la dernière phrase distinctement accentuée qui frappa mes oreilles. Après quoi, le son des voix des inquisiteurs me parut se noyer dans le bourdonnement indéfini d'un rêve. […] J'étais évanoui ; mais cependant je ne dirai pas que j'eusse perdu toute conscience. Ce qu'il m'en restait, je n'essaierai pas de le définir, ni même de le décrire ; mais enfin tout n'était pas perdu. Dans le plus profond sommeil, - non ! Dans le délire, - non ! Dans l'évanouissement, - non ! Dans la mort, - non ! Même dans le tombeau tout n'est pas perdu. » (Poe Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Le livre de poche, 1972, p. 100-101, trad. par Charles Baudelaire)

26. Poe Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Le livre de poche, 1972, p. XVI

une indifférence générale peut comprendre le quotidien du poète français. Deuxièmement, parce que Baudelaire modifie la langue de l'auteur américain – parfois gravement vis-à-vis du sens initial –, se cache derrière ses traductions pour faire perdurer ses propres idées et son art littéraire.

> « L'œuvre esthétique est un masque mortuaire qui fige harmonieusement les accidents de la nature et de la vie ; elle restitue à l'humain une unité enfin évidente, mais inutile, abstraite, consolatrice pour le seul artiste qui l'élaborera. Pour obtenir le résultat d'éternité formelle qu'il recherche, l'artiste soutire à son modèle (autrui ou lui-même) sa substance vivante »[27].

Le vampirisme de Baudelaire – tel que le souligne le critique Michel Zéraffa dans son introduction aux *Nouvelles histoires extraordinaires* –, est particulièrement important dans cette analyse car, loin d'adopter un regard neutre par rapport au texte, le poète démultiplie les possibilités de la phrase et s'accapare la pensée de Poe en la dénaturant de sa moelle. La « substance vivante » est un plat qui se consomme sans attendre et se retranscrit dans l'urgence. Chez Edgar Poe, le double se manifeste à chaque fois comme étant la part la plus sombre de l'âme humaine, déterminant l'inconscient et renfermant de noirs secrets. À la différence de Baudelaire, le conteur américain conscient de ses faiblesses les utilise pour bâtir ses histoires. Or, le poète français n'est pas dans cette perspective intérieure et c'est la révélation que présente la lecture des œuvres de l'auteur qui oriente sa pensée. L'amour et la mort sont en revanche des facteurs unissant les deux hommes car, aussi bien dans les contes que dans les poésies, l'un est intrinsèquement voué à l'autre.

> « Then rushed upon me a thousand memories of Ligeia --and then came back upon my heart, with the turbulent violence of a flood, the whole of that unutterable wo with which I had

27. *Ibid.*, p. X

> regarded her thus enshrouded. The night waned; and still, with a bosom full of bitter thoughts of the one only and supremely beloved, I remained gazing upon the body of Rowena »[28].

En restituant la pensée de Poe – aussi modifiée soit-elle – et en cherchant à repousser les limites de la psyché, Baudelaire crée une brèche dans la littérature française dans laquelle s'engouffrent de nombreux auteurs après lui, comme Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine et Arthur Rimbaud. La perspective du double et la quête du sens lui étant attachée marque de différentes manières les futurs poèmes des *Fleurs du Mal*[29]. D'une part dans les thèmes abordés, liés en grande partie à l'esthétique baroque et décadente de l'époque ; d'autre part dans la versification extrêmement travaillée empruntée à Poe. Et pourtant, l'auditoire américain n'était pas encore prêt à reconnaitre la valeur de l'auteur. Ni ses idées révolutionnaires, ni sa conception de l'histoire ne trouvaient grâce aux yeux des directives dictées par le pays.

> « Les divers documents que je viens de lire ont créé en moi cette persuasion que les États-Unis furent pour Poe une vaste cage, un grand établissement de comptabilité, et qu'il fit toute sa vie de sinistres efforts pour échapper à l'influence de cette atmosphère antipathique »[30].

Et c'est en pénétrant dans les méandres du texte d'un esprit perclus de problèmes et en proie aux doutes, que le poète français s'est aperçu de l'importance du style et de la perspicacité de la plume :

---

28. Poe Edgar Allan, *The American Museum*, Baltimore, Nathan Covington Brooks editor, 1838, « Alors, je sentis fondre sur moi mille souvenirs de Ligeia, – je sentis refluer vers mon cœur, avec la tumultueuse violence d'une marée, toute cette ineffable douleur que j'avais sentie quand je l'avais vue, *elle* aussi, dans son suaire. La nuit avançait, et toujours, – le cœur plein des pensées les plus amères dont *elle* était l'objet, *elle*, mon unique, mon suprême amour, – je restais les yeux fixés sur le corps de Rowena. » (Poe Edgar Allan, *Histoires extraordinaires*, Paris, Le livre de poche, 1972, p. 267, trad. par Charles Baudelaire)

29. Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Auguste Poulet-Malassis, 1857

30. Baudelaire Charles, *Écrits sur la littérature*, Paris, Le livre de poche, 2005, p. 133-134

> « Pour moi, je sens s'exhaler de ce tableau de collège un parfum noir. J'y sens circuler le frisson des sombres années de la claustration. Les heurs de cachot, le malaise de l'enfance chétive et abandonnée, la terreur du maître, notre ennemi, la haine des camarades tyranniques, la solitude du cœur, toutes ces tortures du jeune âge, Edgar Poe ne les a pas éprouvées. Tant de sujets de mélancolie ne l'ont pas vaincu »[31].

Les malheurs de l'enfance et le rejet de ses contemporains à l'âge adulte sont des facteurs déterminants dans l'art de conter de Poe. Espoirs déçus, craintes et peurs élaborent un univers sans limites où se côtoient grotesque et sordide, horrible et sublime et où la femme vénérée se métamorphose en pur esprit au fur et à mesure que le sang coule dans son mouchoir. Pourfendeur des idées reçues, détracteur de la norme, Poe repousse la création dans ses retranchements et démythifie la conscience pour la rendre enfin libre de s'exprimer, d'évoluer dans des directions contraires à la morale établie et de décrire des sensations échappant à la pensée commune. Une action que n'a pas manqué de souligner Baudelaire :

> « Aucun homme (…) n'a raconté avec plus de magie les exceptions de la vie humaine et de la nature (…). Il analyse ce qu'il y a de plus fugitif, il soupèse l'impondérable et décrit, avec cette manière minutieuse et scientifique dont les effets sont terribles, tout cet imaginaire qui flotte autour de l'homme nerveux et le conduit à mal »[32].

On est à même de penser que, sans l'influence majeure des œuvres de son modèle, Baudelaire n'aurait peut-être jamais pu donner cette teinte si particulière à ses *Fleurs du Mal*, faite de sang et d'angoisses, d'amour mêlé de mort.

« Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;

Il nage autour de moi comme un air impalpable ;

---

31. *Ibid.*, p. 142
32. *Ibid.*, p. 284-285

Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon

Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.

[…]

Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,

Haletant et brisé de fatigue, au milieu

Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,

Et jette dans mes yeux pleins de confusion

Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,

Et l'appareil sanglant de la Destruction ! »[33]

Baudelaire, au fil de ses traductions passionnées et de son goût prononcé pour le côté sombre de la vie, trouve sans doute dans les contes d'Edgar Poe les thèmes que lui-même n'a pas encore osé aborder, à savoir la vision lucide d'une réalité souvent crue – voire triviale – qu'il a opposé à la beauté la plus pure. En louant les facultés intellectuelles et la capacité de création de son homologue américain, le poète bâtit un pont entre les civilisations.

> « Pour lui, l'imagination est la reine des facultés, mais par ce mot il entend quelque chose de plus grand que ce qui est entendu par le commun des lecteurs. L'imagination n'est pas la fantaisie ; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible. L'imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies »[34].

La figure de Poe est perçue comme étant une passerelle incontournable reliant les mondes littéraires Américains et Européens. Il a non seulement permis de faire connaître une vision de l'écriture totalement nouvelle, libre de tons et de formes, et a également influencé les écrits

33. Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Auguste Poulet-Malassis, 1857, p. 165
34. Baudelaire Charles, *Écrits sur la littérature*, Paris, Le livre de poche, 2005, p. 302

des auteurs européens. C'est aussi le père de l'inconscient, le premier à faire s'exprimer des pensées enfouies, des peurs primales et des volontés inassouvies pour démontrer que l'homme tel qu'il est représenté au sein de la société du XIXème siècle est en proie au changement. Bien avant que Sigmund Freud fasse état des preuves de la psychanalyse sur l'inconscient, Poe imagine un monde intérieur peuplé de chimères, de revenants, de mystères et de folies ouvrant le champ des possibles quant à l'interprétation et au caractère purement instinctifs des réactions humaines.

Ainsi, dès la moitié du XIXème siècle – au fur et à mesure que l'écriture s'émancipe des lois lui dictant préalablement sa ligne de conduite –, les voies de la pensée trouvent de nouveaux buts à atteindre et des directions jusqu'à présent interdites à toute interprétation. De nombreux auteurs, poètes et philosophes, élargissent les sentiers de l'écriture en proposant chacun à leur manière des pistes de réflexion pour ériger ce que l'on baptisera plus tard le « Grand Roman Américain ». Plusieurs pensées se confrontent, se répondent et évoluent en harmonie. Dès lors, l'auteur conteste, prend parti et impose sa vision des choses face à ce qui l'entoure. On se tourne volontiers vers des valeurs simples, humaines et à la portée de tous, en totale contradiction avec les avancées technologiques, le profit massif et l'expansion des usines sur le territoire. L'appel de la Nature est aussi déterminant dans la littérature américaine que la manifestation de l'inconscient popularisé par Poe. C'est un écho d'une souffrance profonde et d'une injustice toujours plus importante dans les États du Sud. Henry David Thoreau et Harriet Beecher Stowe ont tous deux portés haut et fort l'idée que l'homme ne peut se gouverner qu'en rendant justice à sa propre intériorité. *Walden*[35] ou bien *Uncle Tom's Cabin*[36] prônent que, plus le dépouillement est important, plus la conscience se libère des carcans dans lesquels elle était enfermée.

> « I am sane only when I have risen above my common sense – When I do not take the foolish view of things which is commonly taken. When I do not live for the low ends for which men

35. Thoreau Henry David, *Walden*, Boston, Ticknor and Fields, 1854
36. Stowe Harriet Beecher, *Uncle Tom's Cabin*, Boston, John P. Jewett and Company, 1852

commonly live. Wisdom is not common. To what purpose have I senses if am thus absorbed in affairs. My pulse must beat with Nature »[37].

Grâce à Thoreau et aux récits fantastiques de Melville, l'homme a de nouvelles perspectives devant lui. Pour la survie de son espèce et sa propre psyché, il se doit de retourner à l'essentiel, là d'où il a été éveillé. L'appel du monde sauvage résonne désormais dans les pages de la littérature américaine. Une porte ouverte au poète qui a célébré la Nature comme personne : Walt Whitman.

Homme multiple et omniscient, conscience élevée et écrivain visionnaire, Whitman modifie considérablement l'écriture américaine. En adoptant un langage populaire s'adressant à toutes les couches de la population et en abordant les injustices sociales du XIXème siècle sans être limité par sa propre censure, le poète convoque ainsi dans ses pages l'ensemble des oubliés et des laissés-pour-compte, ceux qui, quelques décennies plus tard, connaitront la rudesse du trimard en ayant refusé la toute-puissance de la société. Entre un passé tumultueux et un avenir en marche, le poète choisi de cheminer avec la Nature. Sous sa plume, elle retrouve la place qui lui est due ; c'est la seule à avoir pris l'ascendant sur l'homme et à avoir imposé ses lois. Le recueil *Leaves of Grass* est probablement le premier manifeste d'une volonté d'écrire pour le bien commun, afin que tous s'unissent et évoluent ensemble. Avec Whitman, l'acte d'écrire englobe tout ce qui caractérise l'humain dans son unicité : sa valeur et aussi sa trivialité. Rien n'est dissimulé à l'œil, on se présente tel que l'on est pour démontrer que le dépouillement est la seule échappatoire possible. Le vers du poète est aussi léger que le souffle maintenant la cohésion entre ses lignes ; on avance entre les mots comme le vent entre les feuilles. Avec délicatesse.

---

37. Thoreau Henry David, *Journal*, Boston, Houghton Mifflin, 1906, p. 176 « Je suis seulement sain d'esprit quand je me suis élevé au-dessus de mon sens commun, quand je n'adopte pas la conception écervelée des choses communément adoptée, quand je ne vis pas pour les motifs bas communément choisis par les hommes. La sagesse n'a rien de commun. Dans quel but ai-je donc des sens, si je ne suis ainsi absorbé par les affaires du monde ? Mon pouls doit battre avec la Nature ». (Thoreau Henry David, *Journal*, Paris, Le mot et le reste, 2014, p. 61-62, trad. par Brice Matthieussent)

« Tout file, tout coule, tout fuit, tout est conçu de telle façon qu'aucun fil n'est réellement décelable sur lequel on pourrait tirer, démaillant d'un coup de toile. Il faut reculer de plusieurs pas et réfléchir dans la distance »[38].

Comme le souligne Jacques Darras, la pensée whitmanienne est insaisissable et libre. C'est un courant conçu primitivement pour contredire la mise en place du pouvoir et des lois, pour glorifier l'individualité et mettre en avant les possibilités de l'homme. Ainsi, dégagé de la pensée étroite et des modes de fonctionnement propres à Washington Irving ou bien James Fenimore Cooper, le recueil de Whitman est centré sur l'exploration interne par le moyen de ce qui est extérieur à sa propre existence. La préoccupation du « moi », initiée par les mystères gothiques de Poe, ouvre la voie à une intériorité jusqu'à lors jamais évoquée : l'intérêt premier n'est plus de parcourir son inconscient pour y dénicher les sources de sa folie mais plutôt de se retrouver au plus profond de soi pour en comprendre les mécanismes, découvrir la source des réactions qui gèrent notre organisme et opérer un retour à des valeurs plus simples. Être vrai, connaître la terre et vivre en harmonie avec ses semblables pour retrouver une entente cordiale sont les principes fondateurs de l'ouvrage de Whitman. C'est la raison pour laquelle les personnages croisés dans les poèmes du recueil sont à la fois fragiles et forts, à l'écoute de l'autre et tournés vers leur destinée, frères d'armes et adversaires. Cette apologie de la conscience humaine s'intégrant et fusionnant avec la Nature pour accomplir le dessin d'un paradis originel embrasse les moindres mots des poèmes.

« I believe in you my soul, the other I am must not abase itself to you,

And you must not be abased to the other.

Loafe with me on the grass, loose the stop from your throat,

Not words, not music or rhyme I want, not custom or lecture, not even

the best,

Only the lull I like, the hum of your valved voice »[39].

38. Whitman Walt, *Feuilles d'herbe*, Paris, Poésie Gallimard, 2002, p. 15

La notion du « moi » telle que le poète la décline est dans le prolongement direct des analyses menées par Edgar Poe. Percer le mystère des pensées, trouver la source des sentiments et des sensations, mettre à jour les goûts dissimulées par la « censure » – telle que la baptisera Freud quelques décennies plus tard – est à la base de la création de Whitman. En revanche pour lui, le corps est en harmonie avec l'âme, ou du moins tente de ne faire qu'un avec elle. C'est une conversation interne que la page se charge de retranscrire. Et pourtant la dualité séparant ces deux entités pose problème ; on a longtemps reproché à l'auteur son utilisation parfois salace du langage, sa manière de décomplexer les pulsions sexuelles et sa glorification de la camaraderie virile à tendance homosexuelle. Ces innombrables fusions se cachent entre les lignes et montrent les rapports étroits entre le matériel et le spirituel. Souvent soumis à la tentation de la chair et aux plaisirs de la vie, l'auteur ne parvient à se recentrer et ne peut se retrouver pleinement lui-même qu'au milieu de ses semblables, au centre de la foule.

> « Ce que le poète appelle son « self », son moi-même, est la version instinctive de la confiance des commencements. C'est ici maintenant qu'il faut commencer, répète-t-il, il n'y a pas meilleure origine que dans le milieu de la vie. (…) Véritable Huron des villes, Whitman pratique le dehors des rues comme une domesticité. Dehors, dans la rue, c'est dedans. Pour lui, il ne peut y avoir de communauté qu'immédiate. D'où ces poèmes de la marche, de la respiration commune des foules, du spectacle des hommes au travail ou dans le désœuvrement, qui composent les *Feuilles d'herbe* »[40].

La vision de l'autre, sa manière de percevoir les événements et de réagir, le rapport entretenu avec lui et les échanges inhérents dus aux rencontres diverses permettent de façonner un langage nouveau, a une valeur plus importante qu'auparavant. Les mots se font plus crûs, forts et directs. Ils proviennent des méandres de l'âme et décrivent les troubles qui paralysent

---

39. Whitman Walt, *Leaves of Grass*, Boston, Thayer and Eldridge, 1860, p. 52 « Mon âme, je crois en toi, mon autre moi-même n'a pas le droit de s'humilier devant toi, / Pas plus que tu ne saurais t'abaisser devant lui. Flânons ensemble dans l'herbe, si tu veux, ouvre le tuyau de ta voix, / Ne me plaisent les mots, la musique, le rime, le sermon, la tradition, fût-ce du meilleur, / Non, ce que j'aime c'est ta berceuse, c'est ta rumeur de voix comprimée ». (*Ibid.*, p. 68, trad. par Jacques Darras)

40. *Ibid.*, p. 23-24

les membres et figent les espoirs. Ce sont des appels à des rassemblements, des hymnes à la liberté et à la tolérance. La langue s'affranchie des attaches, s'exprime librement sur ce que bon lui semble et révèle aux yeux de tous sa propre intériorité. Whitman propose l'idée d'une parole universelle dans laquelle chacun peut utiliser et (re)modeler la langue à sa guise pour en faire le reflet de soi-même. En s'insérant au centre du tourbillon de ses pensées, le poète intègre son récit et son expérience dans la marche de l'Histoire. Les poèmes sont des appels à l'intimité, la compréhension mutuelle et la cohésion entre les populations.

« What we believe in waits latent forever through all the continents,

Invites no one, promises nothing, sits in calmness and light, is positive

and composed, knows no discouragement,

Waiting patiently, waiting its time.

(Not songs of loyalty alone are these,

But songs of insurrection also,

For I am the sworn poet of every dauntless rebel the world over,

And he going with me leaves peace and routine behind him,

And stakes his life to be lost at any moment.) »[41]

Parmi tous les écrits qui jalonnent le premier recueil poétique américain véritablement important, « *Song of Myself* » est sans doute la plus belle représentation de soi vue par et pour les autres. Dans ce long chant épique englobant l'existence des hommes et des générations futures, Whitman se positionne comme étant symbole de clairvoyance et de plénitude, d'harmonie et de révolte, de salut et de fraternité du peuple. Sa prose engage à toujours aller

41. *Ibid.*, p 422, « Vous et moi croyons en ce demain éternel qui nous attend sur tous les continents, / Ni invitation facile ni promesse, mais lumière tranquille, affirmation mesurée, sans risque de découragement, / C'est une attente patiente, l'heure approche. / (Mes chants ne sont pas purs et simples chants de loyauté, / Ce sont tout autant des chants d'insurrection, / Car je suis l'ami poète juré de tous les rebelles intrépides sur la terre entière, / M'accompagner c'est quitter derrière soi la paix la routine, / Mettre en jeu sa vie pour un risque de perte à tout instant.) » (*Ibid.*, p. 496, trad. par Jacques Darras)

de l'avant, à ne reculer sous aucun prétexte, à être constamment porté par ses émotions et être en perpétuelle recherche de bonheur auprès des choses simples. En ayant souvent recours à la répétition et à l'ellipse, il développe un caractère hypnotique dans ses textes : la force de sa poésie, qui inspire au lieu d'informer.

« What is known I strip away,

I launch all men and women forward with me into the Unknown.

The clock indicates the moment—but what does eternity indicate?

We have thus far exhausted trillions of winters and summers,

There are trillions ahead, and trillions ahead of them.

Births have brought us richness and variety,

And other births will bring us richness and variety »[42].

Cette marche en avant, caractérisée par un vocabulaire conquérant et persuasif, est une réponse à un siècle centré sur le progrès et les avancées technologiques. Les termes « *strip away* » (« se débarasser »), « *launch* » (« se projeter ») et « *richness and variety* » (« richesse et variété ») répété par deux fois reflètent un renouveau auquel aspire le citoyen américain. En appelant au rassemblement des foules et en les engageant à regarder d'un même œil un avenir encore incertain, Whitman s'impose comme étant le porte-parole des insoumis et des futurs leaders de la contestation, Jack London et les membres de la Beat Generation en tête. Malgré ses partis-pris idéologiques et politiques très contestataires ainsi que sa glorification de l'amour pour les personnes du même sexe, le poète n'en reste pas moins une figure incontournable dans l'émancipation de l'écriture américaine. Il incarne le calme, la révolte, la camaraderie et la clairvoyance dans l'obscurité en regroupant en son sein des figures

---

42. *Ibid.*, p. 96-97, « Débarrassons-nous de ce qui est connu. / Projetons-nous ensemble vers l'avant, hommes et femmes, jusqu'au fond de l'Inconnu. / L'horloge marque l'heure juste – mais l'éternité, qu'indique-t-elle ? / Nous n'avons dépensé que quelques trillions d'hivers et d'étés jusqu'ici, / Il en reste des trillions devant nous, et d'autres trillions après ceux-là. / Le fruit des naissances fut : richesse et variété, / Les naissances futures produiront : richesse et variété ». (*Ibid.*, p. 130, trad. par Jacques Darras)

contraires mais essentielles pour comprendre l'âme humaine. C'est grâce à lui que les mots signifient véritablement. Les pages du recueil sont autant cris de guerre que chants de paix, hymne des foules et voix du peuple.

« Yet we walk unheld, free, the whole earth over, journeying up and down

till we make our ineffaceable mark upon time and the diverse eras,

Till we saturate time and eras, that the men and women of races, ages to

come, may prove brethren and lovers as we are »[43].

Pour comprendre comment et pourquoi l'écriture américaine a pu évoluer et s'exprimer aussi librement qu'elle le fait de nos jours, il faut donner la parole à des penseurs comme Poe ou bien Melville mais ne pas oublier aussi la figure imposante et incontournable qu'est Walt Whitman. Au-delà de la portée évidente de son œuvre, ses paroles offrent des possibilités immédiates et plus puissantes que les autres auteurs du XIXème siècle. Son langage permet de s'affranchir des codes établis, émanciper son corps et son esprit de sa condition actuelle pour prendre conscience de l'étendue de sa psyché, des facteurs décisifs pour l'homme du XXème siècle. Whitman est donc le dernier rempart entre l'enfance d'une norme et l'homme d'un avenir. Sa plume fait respirer la terre, ses mots tracent les sentiers et guident les pas. Pour le poète, la liberté de ton et d'écriture, la conception de l'âme humaine et l'espérance d'une entraide entre les êtres ne s'envisage pas sans la Nature. L'urgence de la vie et l'appel de la liberté sont autant de chants qui relie l'Homme à la modernité.

« Passage, immediate passage! the blood burns in my veins!

Away O soul! hoist instantly the anchor!

---

43. *Ibid.*, p. 436, « Rien ne nous entrave, nous marchons librement, parcourant en tout sens la terre entière jusqu'à ce que nos pas ineffaçables s'impriment sur le temps, sur toutes les époques, / Jusqu'à saturation du temps des époques, jusqu'à ce que hommes et femmes des races des âges futurs soient frères et amants tout comme nous ». (*Ibid.*, p. 514-515, trad. par Jacques Darras)

Cut the hawsers—haul out—shake out every sail!

Have we not stood here like trees in the ground long enough?

Have we not grovel'd here long enough, eating and drinking like mere brutes?

Have we not darken'd and dazed ourselves with books long enough?

Sail forth—steer for the deep waters only,

Reckless O soul, exploring, I with thee, and thou with me,

For we are bound where mariner has not yet dared to go,

And we will risk the ship, ourselves and all.

O my brave soul!

O farther sail!

O daring joy, but safe! are they not all the seas of God?

O farther, farther, farther sail! »[44]

Le recueil ouvre la voie à toutes les possibilités et les opportunités. Grâce à la lecture des poèmes, l'homme est désormais libre de penser comme il l'entend, de réagir et d'être à l'écoute de ses sensations, de connaître des sensations aussi diverses que variées et de se lancer dans des aventures qui l'enrichiront durablement. Fort heureusement, l'appel de Whitman n'a pas été vain et les générations futures donnent un écho favorable à cette voix toujours puissante malgré les siècles et les entraves que les esprits bien-pensants ont voulu mettre dans les pas du poète. La moindre injustice est l'occasion de soulever questions et indignation, la moindre colère permet de poser les bases des solutions et de comprendre la

44. *Ibid.*, p. 475, « Embarquer, vite, sur l'heure ! le sang brûle mes veines ! Mon âme, envole-toi ! hisse l'ancre, pas une minute à perdre ! / Coupe les amarres – on s'en va – largue haut les voiles ! N'avons-nous pas trop longtemps pris racine comme des arbres ? / Ne nous sommes-nous pas vautrés trop longtemps à boire et à manger comme de vulgaires bêtes ? / Ne nous sommes-nous pas assombri stupidement les yeux de livres trop longtemps ? / Filons – gagnons les eaux profondes, / Risquons, mon âme, notre chemin, tous deux ensemble, / Cap sur des lieux jamais osés par les marins ! / En jeu le monde entier, le vaisseau et nous-mêmes ! / Ô ma bonne âme ! ma bonne voile ! / Plus loin, encore plus loin ! / Joie audacieuse, joie sûre ! partout autour de nous n'est-ce pas l'océan de Dieu ? / Vite, plus loin, plus loin, plus loin ! » (*Ibid.*, p. 557, trad. par Jacques Darras)

source des interrogations. *Leaves of grass* est la première manifestation d'une poésie américaine consciente de son art refusant de se plier aux exigences du passé. En attendant la prochaine rébellion de Tom Sawyer et d'Huckbleberry Finn, les enfants terribles d'un autre insoumis, Mark Twain.

Le « Grand Roman américain » est né quelque part sur les rives sur Mississippi. C'est le pivot de l'art de conter, l'œuvre rassemblant toutes les autres en elle-même, se nourrissant de son passé, traduisant au plus proche son présent et regardant sereinement son avenir. C'est le monde sauvage, le côté indomptable hors de portée de l'homme qui inspire désormais. N'étant dès lors plus soumis aux contraintes littéraires et sachant que la liberté se cache au-delà des forêts et des cours d'eau, les écrivains de la jonction entre le XIXème et le XXème siècle caressent progressivement ce mythe. William Dean Howells, Theodore Dreiser ou bien Henry Adams définissent, chacun à leur manière, le « rêve américain » se profilant à l'horizon, échappant à tout contrôle ou bien s'imposant parmi les hommes. Du roman social à la prise de conscience d'un pouvoir du peuple pour le peuple, la contestation n'en n'est pourtant qu'à ses prémisses. Au milieu de cette effervescence se trouve « *the father of American literature* », tel que le baptisera William Faulkner en 1956. Figure majeure de la scène littéraire des États-Unis, Mark Twain est le parfait exemple de l'écrivain se jouant des frontières, mélangeant avec bonheur registres littéraires et langage populaire pour croquer avec malice confrères et mœurs de la société de son époque.

> « I have read them, and the result is as usual: they are not literature. They do contain meat, but the meat is only half cooked. The meat is certainly there, and if it could pass through the hands of an expert cook the result would be a very satisfactory dish indeed. One of this morning's samples does really come near to being literature, but the amateur hand is exposed with a fatal frequency, and [the exposure] spoils it »[45].

---

45. Twain Mark, *Autobiography of Mark Twain : The Complete and Authoritative Edition, Volume 2*, Los Angeles, University of California Press, 2013, p. 163, « J'ai lu ces textes, avec le résultat habituel : ce n'est pas de la littérature. Ils contiennent bien un peu de chair, mais cette chair n'est qu'à moitié cuite. La chair est indéniablement présente et, si elle pouvait passer entre les mains d'un chef cuisinier, le résultat serait en effet un plat tout à fait satisfaisant. Il ne manque pas grand-chose pour que l'un des textes de ce matin soit de la

Les aventures de Tom Sawyer et de son ami Huckleberry Finn sur le radeau qui les conduit le long du Mississippi, sont l'occasion pour l'auteur de mêler ses propres souvenirs d'enfance à une émancipation d'une couche de la population peu représentée auparavant. Dans ses pages, la jeunesse se permet toutes les facéties et toutes les audaces ; elle se sent prête à voyager, à se débarrasser des attaches, à utiliser son imagination et sa débrouillardise pour se sortir des plus terribles épreuves.

> « Monday morning found Tom Sawyer miserable. Monday morning always found him so — because it began another week's slow suffering in school. He generally began that day with wishing he had no intervening holiday, it made the going into captivity and fetters again so much more odious. Tom lay thinking. Presently it occurred to him that he wished he was sick; then he could stay home from school. (…) This time he thought he could detect colicky symptoms, and he began to encourage them with considerable hope »[46].

Tom est l'archétype du petit garçon libre n'en faisant qu'à sa tête. Avide de gloire et de richesse, il a constamment besoin d'être admiré et de faire l'unanimité auprès de tous les publics. Rien ne l'arrête dans sa quête de profit, pas même de bousculer les convenances et de malmener ouvertement l'ordre établi. C'est un chenapan doué d'une grande générosité qui n'hésite pas à tout sacrifier pour partir à l'aventure avec ses fidèles amis. Il est constamment tiraillé entre l'éducation stricte prodiguée par la tante Polly et son désir d'évasion pour rejoindre Huck Finn afin de jouer toutes sortes de tours aux habitants de Saint-Petersburg. Comme son personnage, Twain est en perpétuelle quête de liberté et de temps, deux trésors

---

littérature, mais la main de l'amateur se révèle avec une fréquence fatale, et cette révélation gâche tout ». (Twain Mark, *L'Autobiographie de Mark Twain, l'Amérique d'un écrivain*, Auch, Tristram, 2015, p. 288, trad. par Bernard Hœpffner)

46. Twain Mark, *The Adventures of Tom Sawyer*, London, Chatto and Windus, 1876, p. 61, « Le lundi matin, Tom Sawyer se réveilla malheureux. Il en était toujours ainsi le lundi matin – parce que c'était le prélude d'une nouvelle semaine de lentes souffrances à l'école. Il commençait le plus souvent cette journée en regrettant le congé intermédiaire, qui rendait plus odieux encore cette captivité et ces chaînes. Tom était dans son lit et réfléchissait. Il ne tarda pas à penser qu'il aurait bien aimé être malade ; il pourrait alors rester à la maison au lieu d'aller à l'école. (…) En cherchant bien il pensa détecter des symptômes coliqueux, qu'il se mit à encourager avec conviction ». (Twain Mark, *Les Aventures de Tom Sawyer*, Auch, Tristram, 2008, p. 58, trad. par Bernard Hœpffner)

qu'il ne parvient à dénicher qu'au cœur de la Nature. Et c'est en puisant dans ses expériences personnelles, dans ses relations avec d'anciens camarades d'écoles et dans ses propres facéties que son œuvre s'ancre dans le réel. C'est une fuite éperdue vers un ailleurs, un refus des conventions et de la norme, un rempart contre les lois dictées. Le point culminant de cet anticonformisme épris de liberté est atteint lorsque Tom, Huck et Joe Harper – victimes de la cruauté et de l'incompréhension de l'autorité parentale –, se retirent sur une petite île afin d'y bâtir une vie idéale dans laquelle le jeu, la baignade et la pêche rythment le quotidien.

> « It seemed glorious sport to be feasting in that wild, free way in the virgin forest of an unexplored and uninhabited island, far from the haunts of men, and they said they never would return to civilization »[47].

Comme le fit Twain lui-même durant son enfance, ses personnages n'hésitent pas à se moquer de l'autorité et des convenances pour créer des lois qui leur conviennent mieux. Passer outre les préceptes des instances gouvernant et possédant la sagesse semble bien plus glorifiant que de se fondre dans la masse. L'ordre parental ne peut se concevoir sans le désordre de la jeunesse voguant de plaisirs en plaisirs, de jeux en découvertes. Paru en 1876, *The Adventures of Tom Sawyer* impose d'emblée l'auteur comme chef de file d'un style nouveau, ancré dans l'immédiateté des relations et des sentiments. Bien injustement catalogué « ouvrage pour la jeunesse », le livre est particulièrement décisif quant à l'élaboration de cet élan littéraire qui embrase les auteurs de la fin du XIXème siècle. Et pourtant, la figure principale de l'univers twainien, rassemblant les catégories sociales entre elles et posant les bases d'une compréhension mutuelle, est incarné par Huck Finn. Symbole pour les futurs hobos sur les routes américaines, ce jeune garçon est l'archétype de la liberté. Aucune attache ni aucun lien social ne lui feront renoncer à sa manière de vivre. Pour lui, le Mississippi est le seul endroit au monde sur lequel pleinement se sentir vivant ; c'est le lieu de tous les dangers, de toutes les histoires et de toutes les passions. Si Huck choisit de dormir dans un tonneau et de ne se vêtir

---

47. *Ibid.*, p. 143, « C'était un merveilleux moment de se retrouver ainsi pour un festin en toute liberté dans la forêt vierge d'une île inexplorée et inhabitée, loin des lieux hantés par les hommes, et ils annoncèrent que jamais plus ils ne rejoindraient la civilisation ». (*Ibid.*, p. 125, trad. par Bernard Hœpffner)

que de haillons, c'est non seulement parce que cela lui plaît mais c'est aussi, et surtout, un moyen de refuser la « bonne » marche à suivre.

> « The Widow Douglas she took me for her son, and allowed she would sivilize me; but it was rough living in the house all the time, considering how dismal regular and decent the widow was in all her ways; and so when I couldn't stand it no longer I lit out. I got into my old rags and my sugar-hogshead again, and was free and satisfied »[48].

Les mots de Huck, aussi approximatifs soient-ils, traduisent un réel état d'esprit d'insécurité et de mal-être auprès de l'autorité. Twain est également précurseur dans l'élaboration des liens transgressant les idées de races car, pour la première fois, un enfant blanc rejeté par ses semblables se prend d'amitié pour un esclave noir fugitif dans une société raciste et négrière. La parole qui les unit est fragile, faite d'associations d'idées, de mot-valise, de superstitions et de tâtonnements. En effet, l'auteur se réapproprie et intègre dans son récit la langue du Sud avec ses caractéristiques et son charme. *Adventures of Huckleberry Finn* donnent à ce langage une forme universelle et complète. La vision des événements perçue par Huck, le manque de culture lui faisant cruellement défaut du fait de sa pauvreté et son caractère farouchement libre, donnent une impulsion plus importante à l'immédiateté des sensations.

> « Say, who is you? Whar is you? Dog my cats ef I didn' hear sumf 'n. Well, I know what I's gwyne to do: I's gwyne to set down here and listen tell I hears it again »[49].

---

48. Twain Mark, *Adventures of Huckleberry Finn*, London, Chatto and Windus, 1884, p. 1, « La veuve Douglas, elle m'a pris chez elle comme son fils et elle disait qu'elle allait me siviliser; mais c'était plutôt dur de vivre dans la maison tout le temps, vu que la veuve avait une manière de vivre horriblement régulière et convenable ; et donc, quand j'en ai eu pour mon compte, je me suis tiré. J'ai remis mes vieux haillons, et j'ai retrouvé ma barrique de sucre, et j'étais de nouveau libre et satisfait ». (Twain Mark, *Aventures de Huckleberry Finn*, Auch, Tristram, 2008, p. 9, trad. par Bernard Hœpffner)

49. *Ibid.*, p. 5, « Eh – c'est qui, vous ? Où vous êtes ? Qu'on me change en chat si j'ai pas entendu kekchose. Et bien, je sais ce que je vais fai'. Je m'en vais m'asseoi' ici et écouter jusqu'à ce que je l'entends enco'. » (*Ibid.*, p. 14, trad. par Bernard Hœpffner)

Lorsque Jim a la parole, c'est un peuple qui écoute. Ce personnage – esclave en fuite condamné à ne pas connaître de fin heureuse auprès des hommes – convoque l'ensemble des Noirs des plantations et leur donne une voix. Grâce à lui, le roman est d'autant plus réaliste car ce sont cette fois-ci les couches les plus méprisées de la population qui s'emparent de la parole. Les liens l'unissant à Huck sont principalement basés sur l'entraide et le partage ; le garçon voit en lui un allié et non un serviteur. Épris tous deux de liberté, chacun échappe à son bourreau, ce sont des parias aux yeux de l'ordre, jugés irresponsables à la fois par leur âge mais aussi leur couleur de peau. Huckleberry s'adresse constamment à Jim d'égal à égal et veut par tous les moyens le faire exister aux yeux des bien-pensants. Dans une société où la valeur du Noir est inférieure à celle d'un chien, l'enfant détruit les convictions des adultes pour ériger une forme d'entente entre les civilisations libérée de ses carcans. À l'image de Huck et Tom, Jim est indissociable des ouvrages de l'auteur et s'inspire d'une très ancienne rencontre.

> « We had a faithful and affectionate good friend, ally and adviser in "Uncle Dan'l," a middle-aged slave whose head was the best one in the [negro-quarter], whose sympathies were wide and warm, and whose heart was honest and simple and knew no guile. (…) and have staged him in books under his own name and as "Jim," and carted him all around—to Hannibal, down the Mississippi on a raft, and even across the Desert of Sahara in a balloon—and he has endured it all with the patience and friendliness and loyalty which were his birthright »[50].

C'est la raison pour laquelle le roman peut être perçu comme étant une parabole sur les relations humaines et sur l'importance de la compassion envers autrui. Si l'authenticité des protagonistes présents dans les divers écrits de Twain est aussi marquée, c'est en grande partie parce que l'auteur puise dans ce que ses contemporains et lui-même ont personnellement

---

50. Twain Mark, *Autobiography of Mark Twain : The Complete and Authoritative Edition, Volume 1*, Los Angeles, University of California Press, 2010, p. 211-212, « Nous avions un très bon ami, allié et conseiller, fidèle et plein d'affection, du nom d'« oncle Dan'l », un esclave d'une quarantaine d'années qui avait plus de jugeote que tous les habitants du quartier nègre, dont la sympathie chaleureuse était sans partage et dont le cœur honnête et simple ignorait la perfidie. (…) et je l'ai mis en scène dans les livres sous son vrai nom et sous celui de « Jim », et je l'ai fait voyager (…) et lui a enduré tout cela avec la patience, l'amitié et la loyauté qui lui avaient été accordées à la naissance ». (Twain Mark, *L'Autobiographie de Mark Twain, Une Histoire américaine*, Auch, Tristram, 2012, p. 295-296, trad. par Bernard Hœpffner)

vécu. Suite à une lettre reçue par un admirateur désirant connaître l'origine de l'un de ses célèbres héros, l'auteur lui a répondu que

> « Huckleberry Finn was Tom Blankenship. (…) Tom's father was at one time Town Drunkard, an exceedingly well defined and unofficial office of those days. […] He was ignorant, unwashed, insufficiently fed; but he had as good a heart as ever any boy had. His liberties were totally unrestricted. He was the only really independent person—boy or man—in the community, and by consequence he was tranquilly and continuously happy, and was envied by all the rest of us »[51].

Twain porte un regard attendri sur les petites gens qui, malgré leurs souffrances quotidiennes et l'absence de moyens leur permettant de subsister, trouvent des alternatives pour pallier leurs manques. Ce sont eux qui ont « *a good heart* » (« du cœur »), les vrais « *independent* » (« indépendants ») ayant favorisé un revirement de situation à la croisée des siècles. Pour l'écrivain, la liberté se cache au milieu d'eux, dans la simplicité de leur existence et de leurs espérances ; c'est un concept multiple qui se paie de diverses manières. Dans *The Adventures of Tom Sawyer*, le héros se voit constamment obligé de contourner le pouvoir par ses ruses pour espérer à nouveau la toucher du doigt. Pour ne pas avoir à repeindre la clôture, Tom use de différents stratagèmes pour que d'autres enfants travaillent à sa place afin de prendre du bon temps et aller se baigner. En revanche, dans *Adventures of Huckleberry Finn*, elle ne s'obtient que par la force et le courage. C'est en étant fait prisonnier par son père dans la vieille cabane familiale que Huck met tout en œuvre pour s'échapper ; de même, il n'hésite pas à rebrousser chemin et récupérer Jim, en prise avec les Blancs. Ce qui caractérise et rapproche les trois héros est le fait d'être profondément bons et de ne pas juger les autres sur les apparences et leurs idées. Twain insuffle de la tolérance dans ses pages, une notion jusqu'à présent ignorée de la littérature américaine. Et pourtant, la peur imprègne aussi le cœur des enfants. Huck le vagabond, Tom l'aventurier et Jim l'affranchi sont un contraste saisissant

---

51. *Ibid.*, p. 396-397, « Huckleberry Finn était Tom Blankenship. (…) Pendant un certain temps, le père de Tom avait été l'ivrogne du village, un poste parfaitement défini et officieux à cette époque-là. […] Il était ignorant, jamais lavé, insuffisamment nourri ; mais il avait du cœur comme peu de garçons en ont. Aucune restriction n'était imposée à sa liberté. Il était la seule personne réellement indépendante – adulte ou gamin – de la communauté, et envié par tous les autres garçons ». (*Ibid.*, p. 639-640, trad. par Bernard Hœpffner)

avec la figure de l'homme qui sait, Injun Joe. Paria lui-même, mis au rebut de la vie sociale parce qu'il est Indien, il doit à chaque fois se déplacer de villes en villes pour ne pas éveiller les soupçons et ne pas en être chassé. Paradoxalement, Joe est aussi étranger à la société que nos trois amis et symbolise la perfidie, la méchanceté. C'est également le seul homme à ne pas parvenir à être libre parmi ses semblables. La lutte qui se joue dans les deux romans est donc sous-jacente ; elle associe des esprits innocents entre eux, rassemble les oubliés et les indésirables, combat l'indifférence et l'injustice avec des moyens naturels afin de faire respecter l'unicité de l'homme. Les ouvrages de Mark Twain ont une portée multiple : ils allègent les tracas de la vie, éduquent le cœur et engagent à la compréhension mutuelle. *The Adventures of Tom Sawyer* et *Adventures of Huckleberry Finn*, aussi remplis d'espoirs et de bons sentiments soient-ils, servent à amuser les plus jeunes en les mettant toutefois en garde contre les pièges d'une existence trop oisive. Et, malgré le caractère picaresque et insouciant des mots, l'humour et le côté pédagogique, la censure juge négativement les actions de ces enfants débrouillards se refusant à rentrer dans le rang. C'est la raison pour laquelle Huck a toujours posé problème à son créateur ; pour lui, ce protagoniste est à la fois un modèle du genre mais aussi un danger permanent. Il fascine comme il rebute et doit être pris avec précaution.

> « When people let "Huck Finn" alone he goes peacefully along, damaging a few children here and there and yonder, but there will be plenty of children in heaven without those, so it is no great matter. It is only when well-meaning people expose him that he gets his real chance to do harm. (…) By and by, let us hope, people that really have the best interests of the rising generation at heart will become wise and not stir Huck up »[52].

---

52. Twain Mark, *Autobiography of Mark Twain : The Complete and Authoritative Edition, Volume 2*, Los Angeles, University of California Press, 2013, p. 33, « Quand les gens laissent *Huck Finn* tranquille, il progresse paisiblement, détériore un enfant par-ci par-là et un peu plus loin, mais le paradis ne manquera pas d'enfants en l'absence de ceux-là, ce n'est donc pas très important. Ce n'est que lorsque des personnes mal intentionnées le démasquent qu'il a de vraies chances de faire du mal. (…) Bientôt, espérons-le, les personnes qui ont réellement à cœur d'aider la génération montante deviendront sages et ne dérangeront plus Huck ». (Twain Mark, *L'Autobiographie de Mark Twain, l'Amérique d'un écrivain*, Auch, Tristram, 2015, p. 61, trad. par Bernard Hœpffner)

L'ambiguïté des propos de l'auteur tient autant du fait de l'exemple représenté par son personnage sur la jeunesse que de son caractère anarchique se jouant de l'autorité, aussi bien parentale que gouvernementale. Selon lui, le pouvoir qu'exerce Huckleberry sur le public n'est que passager et n'est pas appelé à prospérer au fil des décennies. L'avenir ne lui a heureusement pas donné raison. La liberté de ton utilisé rend compte de l'évolution des mœurs de l'époque et de la profonde mutation qui se creuse au fur et à mesure entre les âges. Le roman de Huck permet à Twain de s'ancrer dans son siècle et de donner l'impulsion à de nouveaux auteurs d'emprunter les chemins tracés. L'oralité du texte le dispute à l'ironie du sort des situations ; initiées par Whitman, la liberté et l'affranchissement de la langue pointent du doigt les contrastes entre les mentalités des différentes classes sociales. C'est à ce moment que le génie de Twain trouve sa forme la plus complète car l'écriture de ses romans se veut désormais spontanée, à l'image de sa propre existence : un grand pas franchi vers la modernité du XXème siècle. C'est pourquoi son autobiographie récemment éditée est l'exemple type de composition libre, refusant toute chronologie et dressant un portrait sans complaisance d'une existence hors normes. L'auteur prend une fois encore à contre-pied les éléments traditionnels requis pour se raconter, comme l'ont fait auparavant Stendhal ou bien Chateaubriand ; c'est à sa secrétaire qu'incombe la dictée au gré des humeurs et du bon vouloir de l'écrivain. Ce modèle de rédaction parfaitement non conventionnel dresse un pont entre l'art de conter tel qu'on le conçoit au XIXème siècle et l'écriture spontanée, faite de tâtonnements et de reprises, popularisée par Jack Kerouac et son manifeste *On the Road*. L'esprit vogue sur la mer des souvenirs, balloté au gré des images qui se succèdent, se croisent et se mélangent sur la page comme à l'intérieur de sa psyché, c'est-à-dire sans contraintes. Le plaisir de se remémorer des anecdotes supplante la tâche rébarbative de coordination et de mise en place d'une hiérarchie.

> « Combining dictation and discursiveness in this bold way was unexpectedly liberating, in large part because it produced not a conventional narrative marching inexorably toward the

grave, but rather a series of spontaneous recollections and comments on the present as well as the past, arranged simply in the order of their creation »[53].

Cette méthode révolutionnaire, anarchique et paradoxalement très ordonnée, donne au lecteur d'aujourd'hui un aperçu des processus de création mis en corrélation à l'intérieur de l'esprit. L'immensité du récit, emplie de petites histoires et de moments importants jalonnant la vie de Twain, se laisse doucement emporter par le flux de la pensée et préfigure de quelques décennies le « *stream of consciousness* » inventé par le psychologue William James. Au centre de cette autobiographie, la parole est souvent interrompue pour laisser s'exprimer d'autres souvenirs qui en appellent de nouveaux à leur suite pour enfin opérer un retour à l'idée initiale. L'auteur ne se peint pas seulement lui-même dans son entreprise, il dresse parallèlement à son évolution un état des lieux lucide des États-Unis du début du XIXème siècle. L'immédiateté de la plume et l'impulsion donnée par le premier jet sont aussi déterminantes dans l'art de composer pour Twain que, plus tard, pour Kerouac. En se targuant d'avoir réussi à trouver le plan idéal pour bâtir son œuvre, l'auteur crée une brèche dans la composition littéraire à proprement dite lorsqu'il nous dit qu'il

« hit upon the right way to do an Autobiography: start it at no particular time of your life; wander at your free will all over your life; talk only about the thing which interests you for the moment; drop it the moment its interest threatens to pale, and turn your talk upon the new and more interesting thing that has intruded itself into your mind meantime »[54].

---

53. Twain Mark, *Autobiography of Mark Twain : The Complete and Authoritative Edition, Volume 1*, Los Angeles, University of California Press, 2010, p. 2, « En combinant ainsi avec audace la dictée et un discours digressif, il se sentit libéré, en grande partie parce que, au lieu de produire une narration qui avançait inexorablement vers la tombe, il se trouvait devant une série de souvenirs et de commentaires spontanés sur le présent et le passé qui étaient disposés simplement dans l'ordre de sa création ». (Twain Mark, *L'Autobiographie de Mark Twain, Une Histoire américaine*, Auch, Tristram, 2012, p. 8, trad. par Bernard Hœpffner)

54. *Ibid.*, p. 220, « [a] mis le doigt sur la bonne façon de faire une autobiographie : la débuter à un moment qui n'a rien de particulier dans sa vie ; se promener librement dans toute sa vie ; ne parler que des choses intéressantes à l'instant ; laisser tomber dès que l'intérêt commence à baisser et diriger la conversation vers la nouvelle chose bien plus intéressante qui s'est introduite entre-temps dans l'esprit ». (*Ibid.*, p. 312, trad. par Bernard Hœpffner)

Le recueil donne libre cours à la flânerie, la contemplation, la mise à disposition de souvenirs et d'histoires que l'on peut picorer à loisir. En ouvrant aussi largement que possible son récit et son discours à l'interprétation, Twain engage son lecteur à procéder de la même manière que son rédacteur, autrement dit à vagabonder au fil de ses envies entre les chapitres et les années. Plus la parole se fluidifie, plus la lecture se relâche et bascule dans une conversation entre l'auteur, sa mémoire et son auditoire. La langue est chez Twain aussi importante que ce qui tapisse la psyché ; bien loin de la précéder, elle la complète et l'épouse.

> « *The thing uppermost in a person's mind* is the thing to talk about or write about. (…) So you see the result is that this narrative of mine is sure to begin every morning in diary form, because it is sure to begin with something which I have just read, or something which I have just been talking about. (…) By consequence, here we have diary and history combined; because as soon as I wander from the present text—the thought of today—that digression takes me far and wide over an uncharted sea of recollection, and the result of that is *history* »[55].

La page est envisagée par Twain de manière résolument moderne ; en totale rupture avec les techniques usuelles des auteurs américains du XIXème siècle, c'est le premier à l'avoir envisagée sous la forme d'une expérimentation à chaque instant. Le flux de sa pensée s'exprime en toute liberté : la rature et la reprise étant proscrites, l'essentiel de l'entreprise se focalise sur les possibilités et la puissance de la mémoire. En optant donc pour une dictée traduisant au plus proche la parole (l'auteur hésite souvent, tente vainement de se souvenir d'un nom oublié et fini par renoncer avec un bref « *anyway* »), le texte se veut une fidèle transcription de l'intériorité de l'écrivain. Dès lors, le rapport de celui qui tient la plume à son écriture est entièrement renversé et se rapproche de l'écriture parlée des auteurs des années 1950 – 1960 avec l'avènement de la libération des mœurs. Son autobiographie est sans doute

55. *Ibid.*, p. 283, « *Ce qui domine l'esprit de quelqu'un* est ce dont il faut parler ou e sur quoi il faut écrire. (…) Ainsi vous voyez que le résultat est que ce que je vais vous raconter ne peut commencer, chaque matin, que sous la forme du journal intime, parce que cela ne pourra commencer que par quelque chose que je viens de lire, ou dont je viens de parler. (…) En conséquence, nous avons ici une combinaison de nouvelles et d'histoire ; car dès que je m'éloigne du centre d'intérêt actuel – la pensée du jour –, cette digression m'emporte loin, très loin sur une mer inexplorée de souvenirs, et le résultat en est l'*histoire* ». (*Ibid.*, p. 429-430, trad. par Bernard Hœpffner)

le premier manifeste d'une volonté de donner à l'écriture la place lui revenant de droit et de faire en sorte que les contraintes littéraires ne puissent plus exercer leurs pouvoirs sur le rythme de la composition. C'est la raison pour laquelle, libéré du fardeau de devoir publier son ouvrage de son vivant, il se sent pleinement libre de parler de ce que bon lui semble, y compris fustiger ses contemporains et donner une opinion lucide des États-Unis.

> « It is understandable that when I speak from the grave it is not a spirit that is speaking; it is a nothing; it is an emptiness; it is a vacancy; it is a something that has neither feeling nor consciousness. It does not know what it is saying. It is not aware that it is saying anything at all, therefore it can speak frankly and freely, since it cannot know that it is inflicting pain, discomfort, or offence of any kind »[56].

En se dissimulant avec humour derrière le masque de la mort et en se faisant l'écho, de manière sous-jacente, du célèbre « ce n'est pas ma faute » repris à plusieurs reprises dans une lettre des *Liaisons dangereuses*[57], Twain se disculpe et demande à ne pas être pris pour responsable des propos rapportés, afin de pouvoir continuer à mêler avec bonheur critique féroce et ironie. Ainsi, protégé par le linceul de la tombe, il fait le projet de ne rien cacher à son lectorat, de dévoiler les moindres secrets qui se sont glissés dans son oreille, de peindre ses contemporains tels qu'ils étaient et de dire tous les faits utiles pour comprendre les rouages de la société de cette époque. En détaillant des actions auxquelles il a pris part dans sa jeunesse et sa vie d'homme ; en narrant une histoire inédite de l'Amérique vue par les yeux d'un enfant du pays ; en se racontant lui-même, pour finir, sans que la conscience freine le rythme de ses pensées, Mark Twain englobe tous les écrits antérieurs à ses propres ouvrages dans une vaste rétrospective pour créer le fameux « Grand Roman Américain » n'obéissant

---

56. Twain Mark, *Autobiography of Mark Twain : The Complete and Authoritative Edition, Volume 2*, Los Angeles, University of California Press, 2013, p. 68, « Il faut comprendre que, lorsque je parle depuis la tombe, ce n'est pas un esprit qui parle ; c'est un rien ; c'est un vide ; c'est une absence ; c'est quelque chose qui n'a ni sentiment ni conscience. Cette chose ne sait pas ce qu'elle dit. Elle n'est pas consciente de dire quoi que ce soit, ce qui explique pourquoi elle peut parler franchement et librement, puisqu'elle ne sait pas qu'elle inflige des souffrances, un malaise ou toutes sortes d'offenses ». (Twain Mark, *L'Autobiographie de Mark Twain, l'Amérique d'un écrivain*, Auch, Tristram, 2015, p. 124, trad. par Bernard Hœpffner)

57. Choderlos de Laclos Pierre, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, éditions Folio Gallimard, p. 404-405

qu'à une seule règle : la sienne. Les trois tomes[58] que forment *L'Autobiographie* n'appartiennent à aucun courant dans lequel pourrait s'inscrire son auteur. Les portes de la modernité s'ouvrent en grand pour la littérature américaine et les générations suivantes se modèlent sur un style d'écriture en totale liberté. Désormais, la parole précède les mots, les images surpassent les figures de styles, la spontanéité de la langue est au service de la sensation initiale.

> « how like talk it is, & how real it sounds, & how well & compactly & sequentially it constructs itself, (…) There are little slips here & there, little inexactnesses, & many desertions of a thought before the end of it has been reached, but these are not blemishes, they are merits, their removal would take away the naturalness of the flow & banish the very thing—the nameless something—which differentiates real narrative from artificial narrative & makes the one so vastly better than the other—the subtle something which makes good talk so much better than the best imitation of it that can be done with a pen »[59].

En détaillant dans une lettre son vaste projet biographique et littéraire à l'un de ses amis, Twain ne se rend peut-être pas compte de la valeur de ses mots pour la génération suivante. Que ce soit Jack London, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Bob Dylan ou bien les poètes hobos sillonnant les voies de chemins de fer, tous se réclament de cette spontanéité de composition et de cet affranchissement de la parole pour lui donner une place prépondérante dans le récit. Les divers « *slips* » (« erreurs »), « *inexactnesses* » (« inexactitudes ») ou bien les « *desertions* » (« glissements ») traduisent le flux de la pensée qui se matérialise en mots. Si la parole se fragmente, s'étend et se chevauche, si la phrase se séquence et se subdivise, alors l'auteur s'approche au plus près d'une écriture libre. À plusieurs endroits de l'autobiographie

58. À l'heure où nous rédigeons ces lignes, seuls deux des trois tomes sont disponibles. (*N. d. A*)

59. Twain Mark, *Autobiography of Mark Twain : The Complete and Authoritative Edition, Volume 1*, Los Angeles, University of California Press, 2010, p. 50, « cela ressemble à la parole, & comme on dirait que c'est réel, & comme cela se construit bien & de façon compacte et séquentielle (…). Il y a, çà et là, de petites erreurs, de petites inexactitudes, & de nombreux glissements de la pensée avant d'arriver à la fin, mais ce ne sont pas là des imperfections, ce sont des avantages, les enlever reviendrait à écarter le naturel du flot & exclurait la chose même – ce quelque chose qui n'a pas de nom – qui fait la différence entre la véritable narration & la narration artificielle & fait que l'une est immensément supérieure à l'autre – cette chose subtile qui fait qu'une bonne conversation est bien meilleure que la meilleure imitation qu'on peut en faire avec un stylo ». (Twain Mark, *L'Autobiographie de Mark Twain, Une Histoire américaine*, Auch, Tristram, 2012, p. 8, trad. par Bernard Hœpffner)

se rencontrent discours rapportés et commentés, tranches de vies croquées et dissertations sur l'importance d'être authentique dans ce que l'on raconte. Pour Twain, l'aspect décisif du processus créatif ne se déroule pas en amont, lorsque la réflexion est intense et valorisante pour l'ensemble de la communauté des écrivains, mais bien au fur et à mesure que se développent l'intrigue et les personnages. Écrire dans l'instant est être vrai.

> « As long as a book would write itself I was a faithful and interested amanuensis, and my industry did not flag; but the minute that the book tried to shift to my head the labor of contriving its situations, inventing its adventures and conducting its conversations, I put it away and dropped it out of my mind »[60].

En modifiant légèrement le connu pour en faire une aventure à part entière, en faisant en sorte de briser les chaînes entravant les mouvements pour asservir les valeureux et en cherchant ailleurs son salut, par les champs et par les grèves, l'œuvre de Mark Twain préfigure bien plus qu'un simple roman d'aventures : c'est la description lucide de la vie, dans son côté truculent, délimitant les perspectives de la littérature américaine du XXème siècle, du roman hobo anonyme à la folle virée des beats des années 1950. L'aspect d'Huck Finn, un rejeté du monde adulte et, par extension, de la civilisation, est une manière pour l'auteur de redéfinir les valeurs humaines et de porter un regard complaisant sur ceux qui ne parviennent pas à trouver leur place dans la société : la voix de la modernité.

Comme nous l'avons longuement évoqué, un vent de changement souffle sur la littérature américaine à l'aube du XXème siècle. Aucune entrave ne vient corroborer le fait que le roman du Nouveau Monde doit à présent être reconnu comme étant une œuvre à part entière qui s'est fabriquée, comme le fit le « *self-made-man* », par ses propres moyens. Les

---

60. Twain Mark, *Autobiography of Mark Twain : The Complete and Authoritative Edition, Volume 2*, Los Angeles, University of California Press, 2013, p. 196, « Aussi longtemps qu'un livre s'écrivait de lui-même, j'en étais le secrétaire fidèle et intéressé, et mon énergie ne se relâchait pas ; mais dès que le livre tentait de déléguer à mon cerveau la tâche de concocter ses situations, d'inventer ses aventures et de conduire ses conversations, je le mettais de côté et l'éliminais de mon esprit ». (Twain Mark, *L'Autobiographie de Mark Twain, l'Amérique d'un écrivain*, Auch, Tristram, 2015, p. 345-346, trad. par Bernard Hœpffner)

préoccupations sociales peuplent les pages des romans, des essais et des poèmes ; l'évolution de la pensée s'opère en corrélation avec les mutations de la société. Au fil des années, l'Amérique fortifie ses bases et popularise de nouveaux courants littéraires dans lesquels les auteurs émergeants s'engouffrent. C'est pourquoi changer de siècle rime avec prise de conscience ; l'écrivain choisit son camp, son travail reflète ses pensées et guide les hommes sur d'autres sentiers. Ainsi, les mouvements réalistes et naturalistes, primitivement minoritaires aux États-Unis, prennent progressivement une ampleur sans précédent : d'une part à cause des inégalités sociales toujours plus grandes et d'autre part avec la crise de la Grande Dépression qui paralyse l'économie et l'essor du continent. La littérature s'érige alors comme un rempart indestructible contre l'ignorance ; elle juge et critique les aspects troubles que la société tente de cacher aux yeux des citoyens. Initié par Whitman et Twain, le statut de l'écrivain est en pleine évolution : il devient l'étendard d'une cause pour laquelle il s'engage à la fois sur la page et sur le terrain. Libérer le ton, aborder des thématiques ignorées par ses pairs et jongler entre les différents registres de langage pour être entendu sur l'ensemble du territoire est une mission de premier ordre pour une génération en devenir. L'écriture américaine s'émancipe avec son temps ; elle n'est plus seulement réservée aux élites y puisant ce qui leur est cher, mais pénètre dans tous les foyers et soutient les causes et les efforts des révoltés. Parler de soi, c'est parler au nom des autres et faire de son semblable un frère en qui croire. Si les préoccupations ne sont pas encore franchement centrées sur les problèmes liés à la crise économique de 1929, l'heure est tout de même à la mise en garde du progrès et de ses effets dévastateurs sur le petit peuple. Un danger ressenti par l'une des âmes les plus sensibles et visionnaires qui aient vécu ; l'Aventurier qui a poursuivi le chemin de Mark Twain et en a dégagé de nouvelles artères ; l'homme aux mille vies remplies de voyages, de désillusions et de récits fantastiques sur des contrées lointaines ; le père de toutes les causes et des plus démunis. Jack London.

II. Les hobos de Jack London : sur le vif

Quelque part, sur les routes américaines, est né un mythe, un mode de vie popularisé par une légende. À l'aube des années 1900, de nombreux hommes ne veulent plus faire partie de la norme et s'émancipent des lois ; l'essentiel est ailleurs, dans la fuite, la découverte et le voyage. L'espoir prend de nouvelles formes et les idées s'ouvrent vers l'avenir. Bien plus qu'un simple courant qui se serait aussitôt désagrégé, cette pulsion s'est emparée du cœur des plus courageux. De rencontres en découvertes, d'expériences en désillusions, ces âmes partagent le même goût pour l'à-côté. Cette soif de renouveau nourrie les rêves du jeune Jack London à la fin du XIXème siècle. Figure de l'aventurier par excellence, c'est l'un des pionniers du sentier, le chantre d'une littérature dégagée de toutes formes de responsabilités et de cadres imposés par les modèles européens. Sous ses doigts, la page s'aventure vers d'autres lieux ; elle devient elle-même le voyage, une odyssée fantastique à l'origine des mots afin de faire ressentir la sensation : la faim qui tenaille le ventre, l'âpreté de la nourriture volée au coin d'une rue, la texture rugueuse des sols sur lesquels on s'endort, le danger de grimper dans un train s'élançant vers un destin que l'on ignore. À la différence de ses pairs, London s'implique corps et âmes dans son projet littéraire de tout dire et de tout montrer pour être au plus proche de la vérité. Il incarne dans sa vie et dans son œuvre la violence de l'Amérique du début du XXème siècle au sein de laquelle il faut lutter pour se faire une place. C'est le combat de Buck, le chien domestique de *The Call of the Wild*, qui retrouve son instinct naturel une fois soumis à la rudesse du Yukon, en pleine période de la ruée vers l'or. Double de l'auteur, l'animal indomptable est obligé de rentrer dans la mêlée par la force pour faire respecter sa part d'authenticité. Manger ou être mangé, dominer ou être dominé, tels sont les crédos de London et de ses personnages.

> « Buck's first day on the Dyea beach was like a nightmare. Every hour was filled with shock and surprise. He had been suddenly jerked from the heart of civilization and flung into the heart of things primordial. No lazy, sun-kissed life was this, with nothing to do but loaf and be bored. Here was neither peace, nor rest, nor a moment's safety. All was confusion and action, and every moment life and limb were in peril. There was imperative need to be constantly

alert; for these dogs and men were not town dogs and men. They were savages, all of them, who knew no law but the law of club and fang »[61].

Toute sa vie imprègne les pages de ses écrits, de ses nouvelles et de ses discours pour faire respecter la condition de l'homme. La cruauté des humains et des chiens auxquels est confronté Buck à plusieurs reprises est un écho des propres altercations que subit l'écrivain dans son périple pour trouver de l'or. *The Call of the Wild* est la première étape d'un l'affranchissement des chaînes et d'un retour aux origines dans l'œuvre de London. Buck, au même titre que l'auteur et son lecteur, se (re)découvrent au contact de l'état sauvage et s'enfuient au loin trouver d'autres formes de liberté. En guise de prolongement des idées de Whitman, Jack London se rend compte que la littérature est intimement liée à l'essence de l'âme et puise à la source de la Nature pour être vraie. Cet appel du monde sauvage résonnant depuis les tréfonds des forêts dépasse le conte initiatique pour ne se vouer qu'à sa liberté d'expression. Le cœur de l'entreprise londonienne est de désapprendre tout ce qui a été inculqué en vue de contempler la vie d'un œil neuf et peindre les faits sans jamais rien omettre. Chaque ouvrage contient cette puissance créatrice se nourrissant des bienfaits de la Nature, chaque récit traduit cette voix provenant de loin et qui connaît tous les secrets. Il suffit simplement de savoir écouter.

« Deep in the forest a call was sounding, and as often as he heard this call, mysteriously thrilling and luring, he felt compelled to turn his back upon the fire and the beaten earth around it, and to plunge into the forest, and on and on, he knew not where or why; nor did he wonder where or why, the call sounding imperiously, deep in the forest »[62].

---

61. London Jack, *The Call of the Wild*, New York, Macmillan, 1903, p. 15, « Le premier jour de Buck sur la grève de Dyea fut un vrai cauchemar. Chaque nouvelle heure apportait son lot d'effarement et de surprise. Brutalement arraché au cœur de la civilisation, il se retrouvait jeté au cœur des besoins primordiaux. Ce n'était pas une vie indolente et baignée de soleil que cette vie-là, sans rien à faire que paresser et s'ennuyer. Ici, ni paix, ni repos, ni la moindre sécurité. Tout n'était qu'action et confusion, et à chaque instant on devait craindre pour sa vie. Il fallait impérativement rester sur le qui-vive, car ces chiens et ces hommes n'étaient pas des chiens ni des hommes civilisés. C'étaient des sauvages, tous autant qu'ils étaient, qui ignoraient toute loi sauf la loi du gourdin et la loi des crocs ». (London Jack, *L'Appel du monde sauvage*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, p. 25, trad. par Marc Amfreville et Antoine Cazé)

62. *Ibid.*, p. 62, « Au plus profond du monde sauvage retentissait un appel, et chaque fois qu'il l'entendait, plein d'un palpitant mystère qui l'attirait, il se sentait obligé de se détourner du foyer et de la terre battue alentour pour

La période du Klondike est décisive à plus d'un titre dans la carrière de l'écrivain. Tout d'abord, c'est grâce aux histoires glanées dans les divers saloons et autres bars du Yukon par des aventuriers du Grand Nord que s'élabore un style d'écriture focalisé sur des aspects concrets de la vie. Plus un auteur s'implique dans son entreprise, plus il s'adresse avec précision aux lecteurs. En second lieu, c'est la Nature en personne qui lui a appris la difficulté de la survie dans des milieux hostiles et le plaisir que l'on éprouve lorsqu'on gagne enfin sa liberté. Et en dernier lieu, c'est grâce à ses aventures que London forge un langage s'adressant à l'ensemble du peuple. Il l'interpelle dans sa langue en ayant recours à des termes argotiques et au parler populaire. Désormais, le romancier communique à son lectorat en lui faisant comprendre qu'il n'est pas seul à souffrir. La transition entre la liberté du monde sauvage et l'ordre incarné par la société est particulièrement frappante dans *Martin Eden*, le roman phare d'une génération. Avec ce livre, la littérature américaine se perçoit à présent comme faisant partie d'un genre nouveau, ce que l'on a baptisé « l'autofiction ». Il s'agit de se projeter dans les actions d'un personnage – au cœur de sa psyché – pour exprimer ses émotions et transcrire les troubles qui l'assaillent en se servant de sa propre expérience, sans toutefois s'impliquer complètement dans l'écriture. Or, où s'achève le récit et où commence la vie réelle ? Quelle est la part de lui-même que l'écrivain a insufflé dans son texte ? On ne peut répondre que partiellement à ses questions tant la frontière séparant l'homme du personnage est mince. Faussement perçu comme une autobiographie, le roman retrace la vie d'un jeune garçon autodidacte et ambitieux, tombant amoureux d'une fille appartenant à une classe plus aisée que la sienne. Il se met à écrire pour conquérir son cœur mais aussi les plus hautes strates de la gloire, malgré des difficultés à être publié. L'ouvrage a donc une double portée : d'une part London propose un roman d'apprentissage empreint d'idéalisme dans lequel il se dissimule derrière le masque de Martin, pour évoquer sa jeunesse ; d'autre part, c'est une dénonciation de la culture du monde bourgeois, fermé sur lui-même et méprisant la population. Le protagoniste passe la majeure partie de sa vie à (se) combattre, à lutter contre les mots et le regard des autres qui le jugent négativement. En se lançant à corps perdu dans un travail acharné d'écriture, Martin Eden se rapproche encore un peu plus près de son créateur.

---

s'enfoncer dans la forêt et galoper, galoper, sans savoir ni où ni pourquoi ; il ne se posait pas ces questions, l'appel résonnait impérieux au cœur de cette nature sauvage ». (*Ibid.*, p. 94, trad. par Marc Amfreville et Antoine Cazé)

> « And hardest of all was it to shut up the algebra or physics, put note-book and pencil aside, and close his tired eyes in sleep. He hated the thought of ceasing to live, even for so short a time, and his sole consolation was that the alarm clock was set five hours ahead. He would lose only five hours anyway, and then the jangling bell would jerk him out of unconsciousness and he would have before him another glorious day of nineteen hours »[63].

À de nombreux égards, on est en droit de penser que Jack London est Martin Eden, comme il le démontre à plusieurs reprises. Ils ont tous deux une même volonté de fer et mènent un combat similaire : écrire pour exister, ne pas perdre de temps pour s'instruire et apprendre toujours plus. Et pourtant, ce n'est pas un autoportrait de l'écrivain mais une description d'une profonde dépression s'emparant d'un personnage déçu dans ses ambitions. Si Whitman et Twain ont célébré les bienfaits et les mystères de la Nature, le temps est essentiel à l'œuvre de London, notamment dans ce roman. L'auteur le passe en majeure partie à écrire tandis que Martin l'utilise pour se hisser de manière brutale au sommet de la bourgeoisie. Il prête à son héros de nombreux pans de sa vie personnelle mais finit par s'en échapper au dernier tiers de l'œuvre. Le personnage se suicide à cause de la perte de son ambition, au contraire de son créateur qui, lui, poursuit dans sa voie et croise d'autres idées. C'est à cause d'une confiance trop importante en lui et d'un orgueil aussi démesuré que sa chute se révèle être funeste. La mort de Martin est, par extension, l'échec marquant pour lui-même mais surtout pour London, la défaite de l'individualisme. L'homme en tant que tel, nous dit Nietzsche, « affirme sa prééminence sur la société pour faire valoir ses droits et son unicité ». Ainsi, en faisant de son personnage un martyr hanté par sa quête permanente de succès individuel, London dénonce ce concept philosophique en prônant que l'homme ne peut gagner seul face à la toute-puissance de la société. Ce sont sans doute les premières désillusions littéraires ou bien des angoisses liées à l'oubli qui ont décidé de la fin tragique d'un esprit en mal de connaissances.

---

63. London Jack, *Martin Eden*, New York, Macmillan, 1903, p. 128-129, « Le plus dur était de refermer ses manuels d'algèbre ou de physique, de ranger son cahier et son crayon, de clore ses paupières fatiguées et de s'endormir. L'idée de cesser de vivre, même pour une durée aussi courte, lui était odieuse, et il se consolait en songeant que son réveil sonnerait cinq heures plus tard ; il n'en aurait pas perdu davantage. La sonnerie stridente le tirait alors de l'inconscience, et il avait devant lui une nouvelle et somptueuse journée de dix-neuf heures ». (London Jack, *Martin Eden*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, p. 517-518, trad. par Philippe Jaworski)

> « What did you have in you? – some childish notions, a few half-baked sentiments, a lot of undigested beauty, a great black mass of ignorance, a heart filled to bursting with love, and an ambition as big as your love and as futile as your ignorance. (…) You wanted to create beauty, but how could you when you knew nothing about the nature of beauty? You wanted to write about life when you knew nothing of the essential characteristics of life. You wanted to write about the world and the scheme of existence when the world was a Chinese puzzle to you and all that you could have written would have been about what you did not know of the scheme of existence. (…) You know a little, a very little, and you're on the right road now to know more. Some day, if you're lucky, you may come pretty close to knowing all that may be known. Then you will write »[64].

Martin Eden s'est tellement approché des mots qu'il a cru les posséder et avoir accès à la connaissance. En pêchant par zèle et orgueil, les portes du savoir se ferment sur sa route et son âme s'enfuie ailleurs, hors des pages. Elle nourrit des lecteurs s'empressant d'imiter leur modèle. En d'autres termes, écrire est un moyen de se sauver pour Jack London de deux manières distinctes : utile tout d'abord pour s'échapper des frontières morales et physiques ; vital en second lieu afin de s'accomplir soi-même en venant en aide à ceux qui n'ont pas de voix. La littérature est la maîtrise de la force, un moyen pour parvenir à faire se confronter des opinions et des pensées contraires. La dualité est très importante dans l'œuvre et l'existence de London car il n'aura de cesse de déterminer les forces contradictoires sommeillant en lui : il se débat entre un désir de liberté physique et moral et une vision déterminée de la vie telle qu'elle se présente à lui ; il aime les pauvres du fait de son enfance misérable et les hait paradoxalement lorsqu'il les compare à des animaux dans *The People of the Abyss*. En dépit de cela, son empathie profonde pour les désœuvrés se ressent à chaque instant dans ses lettres et ses prises de position pour le peuple. Sa plume est au service de la Nature et des malheureux, des causes méritant d'être défendues. Son auditoire est au centre de ses

---

64. *Ibid.*, p. 150-151, « Quelles richesses avais-tu en toi ? quelques idées puériles, quelques impressions sans valeur, de la beauté mal digérée, une montagne d'ignorance crasse, un cœur d'abordant d'amour et une ambition aussi bouffie que ton amour et aussi creuse que ton ignorance. (…) Tu voulais créer de la beauté alors que tu ne connaissais rien à la nature de la beauté. Tu voulais parler de la vie, sans connaître les traits essentiels de la vie. Tu voulais parler du monde et de l'ordre des choses, alors que le monde était pour toi un casse-tête chinois, et que tu n'aurais pu parler que de ton ignorance de l'ordre des choses. (…) Tu en sais un peu maintenant, un tout petit peu, et si tu continues sur cette voie, qui est la bonne, tu en apprendras encore plus. Et un jour, la chance aidant, tu ne seras peut-être plus très loin de savoir tout ce qu'il y a à savoir. Alors, tu écriras ». (*Ibid.*, p. 532-533, trad. par Philippe Jaworski)

préoccupations : il requiert constamment son attention, lui demande son avis au fur et à mesure que les idées sont exposées et lui propose toujours des pistes de réflexion. Outre les romans *The Call of the Wild* et *White Fang*[65] magnifiant le monde sauvage, ce sont principalement les récits de ses expéditions au Klondike, sur les voies ferrées ou bien lorsqu'il s'immerge dans la misère londonienne qui sont déterminants dans l'élaboration de son style d'écriture. Récit emblématique pour se familiariser avec les prémisses de la contre-culture, *The Road* est un témoignage particulièrement poignant et réaliste des conditions de vies des parias de l'Amérique. Poussé par une curiosité journalistique et voulant comprendre pourquoi les hobos choisissent de vivre de la sorte, London se change lui-même en « *tramp* » (« vagabond ») pour approcher ces personnes atypiques que l'on s'empresse de fuir. La plume est précise, le verbe concis et l'analyse sans détours. Adopter le langage et les coutumes de la rue, survivre dans les conditions les plus rudes, apprendre de l'autre tout ce que l'on ignore et apprivoiser le monde souterrain, tels sont les buts de Jack London. Grâce à lui, la littérature franchi les ultimes barrières encore dressés et va à la rencontre des âmes qu'elle ne connaît pas encore. L'expérience terrible du chemin de fer et de l'indifférence portée sur ceux qui arpentent la route éclaire d'un jour nouveau des existences refusant le conventionnalisme.

> « Now, gentle reader, just suppose that the other door had been locked. Behold the precariousness of human life. (…) And later he might have broken your skull, even your skull, with a blackjack in an endeavor to take possession of the money on your person — and if not your skull, then some other poor and unoffending creature's skull »[66].

En s'adressant à son lecteur comme s'il faisait partie intégrante de l'expédition et en ayant recours à l'indulgence de son regard sur des personnes ne trouvant pas leur place dans la société, l'auteur se fait le témoin lucide d'une période de transition au sein de l'Amérique et

---

65. London Jack, *White Fang*, New York, Macmillan, 1906

66. London Jack, *The Road*, New York, Macmillan, 1907, p. 173, « À présent, aimable lecteur, suppose un instant que l'autre porte ait effectivement été fermée. Considère à quel point la vie humaine est précaire. (…) Il aurait pu, plus tard, te briser le crâne – oui, ton crâne à toi ! – à coups de matraques, en tentant de s'emparer de l'argent que tu aurais eu sur toi – et si ce crâne n'avait pas été le tien, ç'aurait été celui d'une autre pauvre et innocente créature ». (London Jack, *Le Trimard*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, p. 171, trad. par Marc Chénetier)

crée un parallèle entre immédiateté de l'instant et propos retranscrit sur la page, des techniques développées plus tard par Kerouac. C'est en voulant explorer les différents États d'un pays encore hésitant dans sa cohésion politique et en étant prêt à renoncer à son identité pour s'immerger dans le monde des vagabonds que London dresse un portrait vibrant d'une frange de la population mise à l'écart. *The Road* témoigne de son expérience de la route, des valeurs humaines rencontrées au hasard des grandes artères, des conditions terribles de survie de ces âmes vagabondes, les vraies racines de l'Amérique. Son ouvrage peut permettre de changer d'attitude à leur égard et d'échapper à une crise économique paralysant à la fois le pays mais aussi le moral des troupes. Il faut dire qu'au début du XXème siècle, le cours agricole s'effondre suite aux mauvais choix politiques du Président Grover Cleveland qui

> « instaure des droits sur les produits agricoles et porte à un taux prohibitif les taxes frappant les biens susceptibles de concurrencer l'industrie indigène »[67].

Alors que le pays est en pleine expansion et exporte massivement auprès des acheteurs mondiaux, ce retournement de situation catastrophique entraine un désarroi profond pour les petits travailleurs. Le chômage ronge alors la société et les revenus familiaux du monde rural décroissent à une vitesse vertigineuse.

> « Tandis que, dans les villes, les ouvriers doivent faire face à une main d'œuvre importante bon-marché, les agriculteurs sont frappés de plein fouet (…) par les durs aléas de l'économie commercialisée »[68].

C'est donc au sein d'un tel climat sujet à l'insécurité financière que Jack London et d'autres anonymes quittent leur foyer, se lancent sur la route pour espérer trouver ailleurs travaux et

67. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. I, Paris, Perrin, 2013, p. 193
68. *Ibid.*, p. 197

revenus. Il n'a pas encore vingt ans, le petit pilleur d'huitres de la baie de San Francisco, lorsqu'il entend l'appel du large.

> « I became a tramp — well, because of the life that was in me, of the wanderlust in my blood that would not let me rest. Sociology was merely incidental; it came afterward, in the same manner that a wet skin follows a ducking. I went on "The Road" because I couldn't keep away from it; because I hadn't the price of the railroad fare in my jeans; because I was so made that I couldn't work all my life on "one same shift"; because — well, just because it was easier to than not to »[69].

Cette confession désarmante de franchise, de la part d'un homme ayant connu les pires désagréments sur les chemins de l'Amérique, résume à elle seule les raisons qui poussent ces hommes à vouloir tout changer. À l'en croire, voyager est une nécessité, une évidence, le but ultime de la vie. Au détriment d'une stabilité sociale, il se voue à une existence imposant ses propres règles et esquisse l'identité du hobo. Par la voix des mers, l'appel de la liberté s'est laissé doucement porter jusqu'à son oreille, mais c'est grâce au train qu'il réalise sa plus grande expérience. Cette route que London arpente sur les rails vingt-deux mille kilomètres durant façonne son avenir d'écrivain. Contrairement aux mendiants et aux vagabonds croisés, il se refuse à « *slave away* » (« trimer ») pour gagner quelques sous et préfère « *knock about* » (« bourlinguer ») et « *holding her down* » (« brûler le dur »), en suivant les traces de ceux qui savent.

---

69. London Jack, *The Road*, New York, Macmillan, 1907, p. 133, « « Je suis devenu vagabond – eh bien, en raison de la vie qui coulait en moi, du goût de l'aventure que j'avais dans le sang et qui ne me laissait aucun répit. J'ai pris « le Trimard » parce que je ne pouvais pas m'en empêcher ; parce que je n'avais pas assez d'argent pour un billet dans la poche de mes jeans ; parce que j'étais ainsi fait que je ne pouvais pas passer toute ma vie à travailler « dans le même brigade » ; parce que – eh bien, tout simplement parce que c'était plus facile que de ne pas le prendre ». (London Jack, *Le Trimard*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, p. 136, trad. par Marc Chénetier)

« It was a new vernacular. They were road-kids, and with every word they uttered the lure of The Road laid hold of me more imperiously »[70].

Au contact des vagabonds, London découvre le monde dans sa réalité la plus crûe. Il côtoie la misère, vole pour manger, dort dans le froid, subit la haine des serre-freins, la ténacité des policiers du rail et en retire des enseignements qu'il fait partager à son lecteur. De cette volonté de tout laisser derrière soi naît une littérature de l'instantanée, un récit hors cadre oscillant entre picaresque, parabole initiatique et testament.

« And I continued to lie in the sand and listen. These wanderers made my oyster-piracy look like thirty cents. A new world was calling to me in every word that was spoken — a world of rods and gunnels, blind baggages and "side-door Pullmans," "bulls" and "shacks," "floppings" and "chewin's," "pinches" and "get-aways," "strong arms" and "bindle-stiffs," "punks" and "profesh." And it all spelled Adventure. Very well; I would tackle this new world. I "lined" myself up alongside those road-kids. I was just as strong as any of them, just as quick, just as nervy, and my brain was just as good »[71].

Ainsi commence la « vie à la dure » pour l'enfant des deux siècles – de la baie de San Francisco avec ses pilleurs d'huîtres aux grandes escapades maritimes sur le Snark –, des virées clandestines sur le toit d'un train lancé à pleine vitesse aux errances misérables dans les rues des grandes métropoles. Car Jack London a déjà tout vécu : il sait se sortir de toutes les difficultés et comment échapper à la police ; il connaît les déboires des laissés-pour-compte dans les wagons à bestiaux soumis aux quatre vents. Son champ d'investigation le long du rail permet de mieux comprendre où se situe la transition entre le XIXème siècle et la mise en place

70. *Ibid.*, p. 138, « Leurs expressions m'étaient encore inconnues. C'étaient des trimardeux, et à chacune des paroles qu'ils prononçaient, la tentation du Trimard s'emparait de moi avec une force de plus en plus irrésistible ». (*Ibid.*, p. 141, trad. par Marc Chénetier)

71. *Ibid.*, p. 139, « Et moi, toujours allongé sur le sable, j'écoutais. Ces aventuriers faisaient trembler mes exploits de pilleur d'huîtres à trois fois rien. Un nouveau monde m'appelait, avec chaque mot prononcé – un monde d'essieux et de fargues, de « fourgons aveugles » et de « pullmans à portes coulissantes », de « roussins » et de « saute-dessus », de « pieutages » et d' « avoinées », d'« épinglages » et de « cavales », de « clefs au cou » et de « baluchards », de « corvettes » et de « pros ». Et le nom de tout cela, c'était l'Aventure ». (*Ibid.*, p. 141-142, trad. par Marc Chénetier)

des valeurs du pays et le XXème siècle, l'âge du Progrès. Au côté des ouvrages de Twain, *The Road* fait partie d'une littérature américaine réfléchissant par elle-même sans avoir recours aux textes européens pour exister. Le fait de puiser dans une manne sur laquelle personne n'ose se pencher ouvre des perspectives littéraires encore inégalées. En se mélangeant à ceux qui ont l'expérience de cette existence, London creuse le sillon esquissé par Twain quelques années auparavant pour prolonger les idées du « Grand Roman Américain ». Tout est donc affaire de découvertes, de rencontres et de hasard ; le moindre sentier, la plus petite route encore inexplorée, la voie de chemin de fer s'en allant rejoindre le soleil levant sont autant d'échos à l'Aventure, tel qu'elle est définie plus haut. Mais le voyage a également une autre valeur pour lui : à l'image des auteurs Nels Anderson, William H. Davies et Jim Tully – qui s'exprimeront par la suite –, chacun côtoie les hobos pour une raison similaire. Ils ont tous les quatre un but, une démarche d'analyse sociologique cherchant à comprendre les raisons ayant poussé le vagabond à suivre la route. Peut-être est-ce de manière inconsciente, mais grâce à son ouvrage, London donne la parole à une frange de la population qui renie le système établi pour en un bâtir un autre à son image et se fait ainsi le porte-parole d'une cause sociale qui hantera à jamais son cœur. C'est à partir de ce schéma révolutionnaire que des générations de voyageurs vont à leur tour tenter l'aventure et connaître les secrets de la voie, les ouvrages de leur étendard toujours porté haut sur le chemin. Les démunis trouvent à l'intérieur de ses écrits du réconfort, une oreille attentive et une porte ouverte sur un avenir meilleur. Au gré des pages, on voyage, suivant les traces de ces oubliés ne possédant rien mais donnant tout sans compter. Pour les sociologues actuels, *The Road* – dans son aspect brut et dans l'urgence de la transcription des sensations – est une source d'analyses inestimable des aspirations humaines. C'est en quelque sorte la première manifestation d'une contre-culture américaine, bien avant que n'émerge la philosophie beat des années 1950. Sous sa plume, le hobo est le reflet d'une prise de conscience et semble bien plus important qu'on nous le ferait croire.

> « If the tramp were suddenly to pass away from the United States, widespread misery for many families would follow. The tramp enables thousands of men to earn honest livings, educate their children, and bring them up God-fearing and industrious. (…) And so it was, when later, as a tramp, I succeeded in eluding some predatory constable, I could not but feel

sorry for the little boys and girls at home in that constable's house; it seemed to me in a way that I was defrauding those little boys and girls of some of the good things of life »[72].

Si le vagabond est un être à part jugé négativement et un phénomène courant dans la société américaine de l'époque, c'est à cause du regard de l'autre et de l'indifférence des instances politiques à son égard. Le passage ci-dessus montre parfaitement où se situe l'équilibre entre les hommes au sein de la vie civile : chaque monde doit – et se doit – d'évoluer en harmonie avec l'autre. Jack London perce les mystères de la route en l'arpentant lui-même, en sachant comment se débrouiller le long du chemin. Ce brusque revirement de situation, dans lequel tout bascule pour lui, bouleverse profondément sa vision de l'homme et du fruit de son labeur. En effet, au cours de l'année 1893, alors que l'État de Californie est dévasté par une crise économique grave, l'auteur se retrouve sans travail et sans ressources. Il intègre l'armée de Kelly, des chômeurs de tous horizons protestant contre le sous-emploi et les salaires indécents. Menées par Jacob Coxey, les troupes marchent vers Washington pour obtenir du Président le lancement de travaux publics, le déblocage de fonds pour leur venir en aide et donc favoriser l'emploi. C'est à partir de la révolte du peuple en 1894 que l'écrivain devient socialiste et s'adresse au nom de tous. Cependant, épris de liberté et voulant découvrir les espaces promis par l'Amérique, London quitte la foule et part s'immiscer dans le quotidien des incompris. Jeté en prison quelque mois plus tard pour vagabondage, il écope de trente jours de bagne dans l'un des établissements les plus durs de l'État de New York.

« Man-handling was merely one of the very minor unprintable horrors of the Erie County Pen. I say 'unprintable'; and in justice I must also say 'unthinkable'. They were unthinkable to me until I saw them, and I was no spring chicken in the ways of the world and the awful abysses

72. *Ibid.*, p. 169, « Si le vagabond devait tout à coup disparaître des États-Unis, la misère s'étendrait à de nombreuses familles. Le vagabond permet à des milliers d'hommes de gagner honnêtement leur vie, d'éduquer leurs enfants et de les élever dans la crainte de Dieu et l'amour du travail. (…) De sorte que, par la suite, devenu vagabond moi-même, je ne parvins jamais, lorsque j'arrivais à échapper aux serres d'un policier, à m'interdire une triste pensée pour les petits garçons et les petites filles qui l'attendaient à la maison ; j'avais un peu l'impression de priver ces enfants de certaines des bonnes choses de la vie ». (*Ibid.*, p. 168, trad. par Marc Chénetier)

of human degradation. It would take a deep plummet to reach bottom in the Erie County Pen, and I do but skim lightly and facetiously the surface of things as I there saw them »[73].

Désormais père des orphelins, épaule sur laquelle s'appuyer, voix des méprisés et guide du peuple, Jack London sait quelle est sa mission. C'est la raison pour laquelle *The Road* peut être perçu comme le pendant américain des *Misérables* de Victor Hugo. Les ouvrages se répondent à travers les époques dans bien des domaines. Les deux hommes décrivent un univers de gens humbles, où la pauvreté des États-Unis au début du XXème siècle renvoie à celle de la France un siècle plus tôt. Les multiples combats menés par Jean Valjean pour faire triompher le bien et améliorer la vie du peuple sont autant d'échos des propres affrontements dans lesquels London se lance à corps perdus. Ils combattent la misère sous toutes ses formes et l'indifférence d'un système répressif sans pitié. Comme son homologue français dans une république qui creusait l'écart entre les castes sociales, London est convaincu que l'instruction et le respect de l'individu sont les seules armes de la société pouvant empêcher l'infortuné de devenir infâme. Par extension, l'exergue des *Misérables* pourrait être celle des travaux de Charles Dickens, autre figure importante de la littérature sociale. Père des orphelins et des malheureux, le romancier est aussi un ardent défenseur contre les injustices et la misère paralysant l'Angleterre.

« Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres

73. *Ibid.*, p. 95, « S'agissant du détail des tels passages à tabac, je ne m'attarderai pas. Car, après tout, ils figuraient tout au bas de la liste impubliable d'horreurs dont le pénitencier du comté d'Erié était le cadre. Je dis « impubliable », alors qu'en toute justice je devrais dire « impensable ». Elles m'étaient inconcevables avant que j'en fusse témoin, moi qui pourtant n'étais pas exactement né d'hier, ingénu ignorant des réalités du monde et des abîmes affreux de la dégradation humaine. Seul un vertigineux plongeon permettait d'atteindre le fond du pénitencier d'Erié, et je ne fais ici qu'effleurer légèrement et facétieusement la surface des choses telles que je les ai vues en ces lieux ». (*Ibid.*, p. 98-100, trad. par Marc Chénetier)

> termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles »[74].

En effet, dans *Hard Times*[75], *Oliver Twist*[76] et *Les Misérables*, Dickens et Hugo sondent les profondeurs de leur pays et de la course au profit de personnes sans scrupules. Leur vie durant, ils se battent sans relâche contre les systèmes, les théories et les idéologies conduisant à une forme de déshumanisation et d'avilissement de l'âme humaine face à la marche du progrès. Nourri de ses pairs et voulant démontrer que le combat n'est pas encore gagné, London développe l'idée hugolienne sur un plan plus général et en fait une valeur nationale à travers ses propres travaux. À partir de ce moment-là, son approche de l'écriture se fait le reflet de problèmes sociaux que la littérature américaine se refuse d'aborder. Car, pour comprendre un pays assez jeune dans son processus d'évolution, il faut remonter aux sources pour savoir d'où l'on vient et comment la colonisation s'est produite. C'est probablement la raison pour laquelle le jeune Jack se tourne vers l'Angleterre et ses quartiers sordides pour déterminer les causes de la misère sociale. Son travail est le témoignage d'une souffrance à laquelle il prend part et qui traduit la vie telle que les malheureux la connaissent.

> « What I wish to do is to go down into the East End and see things for myself. I wish to know how those people are living there, and why they are living there, and what they are living for. In short, I am going to live there myself »[77].

Le « *I* » (« je ») revendiqué par London lui permet de s'impliquer entièrement dans son récit et de faire de son analyse un compte-rendu détaillé de la réalité. C'est lui, et seulement lui, qui est au-devant de la scène pour rapporter les faits, sans que quiconque interfère dans l'entreprise. Sa vision de l'être humain se désagrégeant au fur et à mesure que la misère

---

74. Hugo Victor, *Les Misérables*, Bruxelles, A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie., 1862, p. 17
75. Dickens Charles, *Hard Times*, London, Bradbury & Evans, 1854
76. Dickens Charles, *Oliver Twist*, London, Richard Bentley editor, 1839
77. London Jack, *The People of the Abyss*, New York, Macmillan, 1903, p. 5, « Ce que je veux, c'est plonger dans l'East End et voir ce qui s'y passe par moi-même. Je veux savoir comment ces gens y vivent, pourquoi ils vivent là, et l'avenir qu'ils y voient. En bref, je vais moi-même m'y installer ». (London Jack, *Le Peuple de l'Abîme*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, p. 137, trad. par Véronique Béghain)

l'enserre dans ses tenailles est particulièrement insoutenable de réalisme. L'avènement de la société industrielle fait de ses hommes et ses femmes des esclaves au service des nantis. Embourbés dans un cercle vicieux leur interdisant toute tentative d'évasion, les londoniens ne s'arment plus pour endiguer ce clivage entre les castes et subissent les affres de la faim. Les pauvres et les malades dormant sous des porches ou que l'on croise dans des ruelles sordides sont autant d'échos de la cour des miracles de *Notre-Dame de Paris*[78].

> « A short and stunted people is created--a breed strikingly differentiated from their masters' breed, a pavement folk, as it were lacking stamina and strength. The men become caricatures of what physical men ought to be, and their women and children are pale and anaemic, with eyes ringed darkly, who stoop and slouch, and are early twisted out of all shapeliness and beauty »[79].

Cette terrible description n'est pas sans rappeler les propres spécimens rencontrés par Charles Dickens lors de ses nombreuses promenades nocturnes quelques années auparavant. Il décrit de manière similaire la faune de Londres peuplant les pavés et dont l'aspect physique terrorise les honnêtes gens.

> « Suddenly, a thing that in a moment more I should have trodden upon without seeing, rose up at my feet with a cry of loneliness and houselessness, struck out of it by the bell, the like of which I never heard. (…) The creature was like a beetle-browed hair-lipped youth of twenty, and it had a loose bundle of rags on, which it held together with one of its hands. It shivered from head to foot, and its teeth chattered, and as it stared at me--persecutor, devil, ghost,

---

78. Hugo Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Charles Gosselin éditeur, 1831

79. London Jack, *The People of the Abyss*, New York, Macmillan, 1903, p. 183, « Il se crée un peuple chétif et rabougri – une espèce remarquablement différente de celle de ses maîtres, un peuple du pavé, en quelque sorte, dépourvu de force et de résistance. Les hommes deviennent des caricatures de ce qu'ils devraient être physiquement et leurs femmes et enfants, pâles et anémiés, les yeux cernés, le corps avachi et voûté, sont déformés et privés dès le plus jeune âge de toute beauté et de toute harmonie ». (London Jack, *Le Peuple de l'Abîme*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, p. 137, p. 292-293, trad. par Véronique Béghain)

whatever it thought me--it made with its whining mouth as if it were snapping at me, like a worried dog »[80].

Le caractère animal démontre que l'humanité a perdu du terrain sur la pauvreté et que les hommes ne sont plus conscients d'intégrer la hiérarchie au sein de l'espèce humaine. Refusant le confort dû à sa renommée, couchant sous des ponts, déguisé en clochard pour mieux les approcher et échanger avec eux, Jack London propose quant à lui une vision sans concessions de la vie dans un pamphlet dénonçant la misère croissante provoquée par le capitalisme, le gouvernement et les institutions politiques. Autour de lui, les êtres sont des survivants errant sans rêves ni espoirs, attendant un maigre salaire pour s'acheter des aliments périmés. En devenant l'ami des ouvriers et leur semblable, en s'habillant comme eux et en ayant recours au même langage, l'auteur donne la parole à ceux ne sachant plus la faire exister. Dès lors, le regard de la population évolue à son égard et lui donne accès à ce monde étrange que l'on appelle communément « la précarité ».

> « Presto! in the twinkling of an eye, so to say, I had become one of them. (…) It made me of like kind, and in place of the fawning and too respectful attention I had hitherto received, I now shared with them a comradeship. The man in corduroy and dirty neckerchief no longer addressed me as "sir" or "governor." It was "mate" now--and a fine and hearty word, with a tingle to it, and a warmth and gladness, which the other term does not possess »[81].

---

80. Dickens Charles, « *Night Walks* », in *All the Year Round*, London, Chapman & Hall, 1860, p. 132, « Soudain, une chose sur laquelle, un moment plus tard, j'aurais marché sans la voir se dressa sous mes pieds, chassée de son repos par la cloche, en poussant un cri de créature solitaire sans feu ni lieu comme je n'en ai jamais entendu. (…) La créature ressemblait à un jeune homme de vingt ans, au sourcil broussailleux, mal rasé, et elle portait de vagues haillons qu'elle maintenait d'une main. Elle tremblait de la tête aux pieds et claquait des dents, et alors qu'elle me fixait du regard – persécuteur, démon, fantôme, je ne sais trop ce qu'elle voyait en moi –, un gémissement sortait de sa bouche et elle semblait vouloir me mordre, comme un chien qu'on a dérangé ». (Dickens Charles, *Londres, la nuit*, Paris, Payot & Rivages, 2013, p. 106-107, trad. par André Topia)

81. London Jack, *The People of the Abyss*, New York, Macmillan, 1903, p. 14, « Illico, en un clin d'œil, pour ainsi dire, j'étais devenu un des leurs. (…) Cela faisait de moi de de leurs semblables et, en lieu et place de l'attention mielleuse et obséquieuse qu'on me réservait jusque-là, j'avais désormais avec eux des liens de camaraderie. L'homme en velours côtelé au foulard crasseux ne m'appelait plus « monsieur » ou « patron ». C'était « mon pote » désormais – ce joli mot jovial qui pétille, et puis chaleureusement et joyeux, à la différence de l'autre ». (London Jack, *Le Peuple de l'Abîme*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, p. 146-147, trad. par Véronique Béghain)

Ainsi affranchi des barrières morales et éthiques, l'écrivain se fait le porte-parole d'une population en mal d'idéaux cherchant vainement en son sein des éléments de survie. Tout comme il procèdera quelques années plus tard dans ses pérégrinations sur les chemins de fer, London se projette entièrement dans ses écrits pour faire éclater la vérité. Cette littérature de l'instantanée – refusant le manichéisme et le côté bien-pensant – symbolise à la fois l'auteur lui-même mais aussi la génération future se servant de son exemple pour développer l'idée que la littérature se doit d'être au plus proche de la réalité. Si ce n'est pas lui-même qui ose franchir le pas et se mêler aux autres, alors personne ne peut se targuer de comprendre les souffrances des petites gens.

> « When loungers and workmen, at street corners and in public-houses, talked with me, they talked as one man to another, and they talked as natural men should talk, without the least idea of getting anything out of me for what they talked or the way they talked. And when at last I made into the East End, I was gratified to find that the fear of the crowd no longer haunted me. I had become a part of it. The vast and malodorous sea had welled up and over me, or I had slipped gently into it, and there was nothing fearsome about it (…) »[82].

La démarche de l'auteur s'inscrit dans un mouvement social prenant de plus en plus d'envergure au fur et à mesure que se met en place le XXème siècle. Dès lors, la cause de l'ouvrier est au centre de nombreuses révoltes et manifestations pour faire valoir ses droits et crier son amertume. Les conditions de vies des classes les plus pauvres dépeintes par London trouvent un parallèle dans *The Jungle*[83] d'Upton Sinclair, où sont dévoilées au grand jour l'exploitation des immigrés, la misère et la déchéance de la classe ouvrière vouée au désespoir, ainsi que le refus de protection sociale. Le peuple de l'abîme d'Angleterre est celui de l'Amérique ; les visages se superposent, les voix se mélangent, les histoires se complètent. L'homme y est un loup pour l'homme quand il l'empêche d'évoluer ou de se sentir libre. En

82. *Ibid.*, p. 15-16, « Lorsque badauds et ouvriers, au coin de la rue ou au pub, me parlaient, ils le faisaient d'égal à égal et ils s'exprimaient avec le naturel qu'on peut attendre, sans chercher aucunement à obtenir quoi que ce soit de moi par leur discours ou leur manière de s'exprimer. Et, lorsque je pénétrai enfin dans l'East End, j'eus la satisfaction de constater que la peur de la foule m'avait quitté. J'en faisais désormais partie. La vaste mer nauséabonde s'était dressée et m'avait englouti, ou bien je m'y étais doucement laissé glisser, et il n'y avait pas de quoi avoir peur (…) ». (*Ibid.*, p. 148, trad. par Véronique Béghain)

83. Sinclair Upton, *The Jungle*, Doubleday, New York City, 1906

lisant ces deux ouvrages, on est en droit de se demander si les deux Nations, telles qu'elles sont dépeintes, ont déjà connu auparavant une crise morale aussi flagrante ou bien si elles sont en voie de sombrer lentement dans un chaos pour les années à venir. Paraboles sur la fin de l'espoir, cris du cœur de citoyens déçus de leurs semblables, *The Jungle* et *The People of the Abyss* rassemblent tous types de malheureux et de désœuvrés entre leurs pages pour ne jamais les laisser s'échapper. Un constat au centre duquel « le doux lecteur » (« *dear soft people* ») se trouve harangué et contraint de réfléchir sur son propre jugement.

> « And so, dear soft people, should you ever visit London Town, and see these men asleep on the benches and in the grass, please do not think they are lazy creatures, preferring sleep to work. Know that the powers that be have kept them walking all the night long, and that in the day they have nowhere else to sleep »[84].

Pour ces deux écrivains, se focaliser sur les problèmes et les inégalités persistantes entre les différentes couches de la population favorise une approche plus complète du « moi » au sein de son unicité. Bien plus qu'un signal d'alarme lancé aux instances politiques, ces récits sont utiles pour dire les choses telles qu'elles sont et dénicher la misère où elle se cache. C'est par leur entremise que le regard de l'autre évolue et donne accès à des témoignages de la vie courante. Grâce au London socialiste, succédant au jeune pilleur d'huîtres insouciant de la baie de San Francisco, la liberté de l'écriture porte désormais beaucoup plus loin et avec plus d'effets. Elle se forge au sein même de la vie civile, auprès des survivants qui désespèrent de ne pouvoir trouver de réconfort. La parole est sans contraintes, le regard neuf, les perspectives agrandies. Porteur d'une cause, défenseur d'une idée, l'auteur incarne l'évolution de l'homme et sa prise de position vis-à-vis des injustices. Mais, au-delà de l'aspect purement réaliste de ce témoignage, nourri des exemples de Maupassant et Zola décortiquant les affres de la société française à leur époque, London détermine où se situent les limites de l'écriture

84. London Jack, *The People of the Abyss*, New York, Macmillan, 1903, p. 100-101, « Aussi, chers êtres précieux et délicats, si vous deviez un jour passer par l'est de Londres et voir ces hommes endormis sur les bancs et sur l'herbe, retenez-vous de penser, s'il vous plaît, que ce sont des fainéants qui préfèrent dormir plutôt que de travailler. Sachez que les pouvoirs en place les ont fait marcher toute la nuit et que, le jour, ils n'ont pas d'autre endroit où dormir ». (London Jack, *Le Peuple de l'Abîme*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, p. 220, trad. par Véronique Béghain)

naturaliste et celles liées au langage retranscrit ouvrant à la modernité. C'est le maître-mot d'une forme d'(e) (r)évolution au centre de laquelle la langue est souveraine. C'est pourquoi

> « l'une des stratégies littéraires retenues par London pour brosser un portrait aussi fidèle que possible du milieu qu'il a pris comme objet consiste, du reste, à donner littéralement voix aux habitants de l'East End. (…) Une conversation rapportée au chapitre XII, notamment, illustre cette préoccupation, tandis que l'empathie exprimée par London lorsqu'il déplore l'« absence générale de commisération » des passants indifférents ou moqueurs à l'égard du couple somnolent sur un banc paraît trouver un prolongement dans la restitution attentive et attentionnée de l'échange qu'il a avec eux. L'inclusion du dialogue dans le récit, d'abord rapporté au discours direct libre, puis au discours direct, se lit comme une manière de réparation de l'indignité qui leur est faite, comme l'est le dîner qu'il leur offre »[85].

Les mots qu'utilisent Jack London sont autant d'appels à la compréhension mutuelle qu'une volonté d'ancrer son ouvrage dans un présent immédiat. C'est peut-être à ce niveau qu'est sa marque de fabrique et l'un de ses principaux apports à la littérature américaine : autrement dit, laisser la parole aux gens issus de milieux divers afin de les laisser exprimer leurs émotions profondes. *The Road* et *The People of the Abyss* traduisent ce désir de vouloir à tout prix être au plus proche du peuple, de ceux qui souffrent, ceux dont a fait partie l'auteur lui-même dans sa jeunesse. Et qui mieux que les pauvres hères en quête de nourriture et d'un endroit chaud pour dormir savent parler la langue usuelle de la rue.

> « You must 'ave 'ot tea, an' wegetables, an' a bit o' meat, now an' again, if you're goin' to do work as is work. Cawn't do it on cold wittles. Tell you wot you do, lad. Run around in the mornin' an' look in the dust pans. You'll find plenty o' tins to cook in »[86].

---

85. *Ibid.*, p. 1331-1332, trad. par Véronique Béghain

86. *Ibid.*, p. 84, « C'qui t'faut, c'est du thé chaud, des légumes et un peu de viande, de temps à autre, si tu dois turbiner. C'est pas en becquetant froid que tu vas t'en sortir. J'vais te dire c'qui faut faire, mon gars. Tu fais le tour des poubelles le matin et tu vas trouver plein de boîtes. Des belles boîtes pour cuisiner, et même certaines qui sont parfaites ». (*Ibid.*, p. 205, trad. par Véronique Béghain)

Fragile, incertaine, directe et elliptique, la parole du peuple londonien se focalise sur les tâtonnements de ceux essayant de l'amadouer, au gré de leurs vagabondages. Elle crée de saisissants parallèles avec les paroles que les futurs beat des années 1960 et 1970 vont utiliser sur la route. C'est en se nourrissant des récits et des expériences de London que Kerouac s'immisce plus facilement dans les milieux interlopes de la société pour en extraire la manne de ses propres histoires. La critique des instances politiques – sous-jacente pour l'un et démonstrative pour l'autre – est particulièrement marquante du point de vue de l'évolution des mentalités. En effet, au début du XXème siècle, Jack London est un humaniste et un socialiste de premier ordre n'hésitant pas à monter au créneau pour imposer ses idées au reste du monde ; au contraire de Kerouac, qui, maladivement timide et ne voulant pas être porté en exemple pour ces écrits, se nourrit de ses expériences vagabondes pour se recentrer vers une existence simple, fuyant la foule. Cependant – malgré les décennies et les perspectives littéraires séparant les deux hommes –, l'appel de la révolte ne s'éloigne jamais de leur plume. Qu'importe la langue pourvu que le message soit transmis.

> « "On the doss," they call vagabondage here, which corresponds to "on the road" in the United States. The agreement is that kipping, or dossing, or sleeping, is the hardest problem they have to face, harder even than that of food »[87].

Ainsi, le XXème siècle s'avère être une époque faste dans laquelle la création, quelle que puisse être la forme revêtue, s'émancipe. L'Amérique, portée par ses dogmes et sa protection divine, sort vainqueur de la Première Guerre Mondiale et fait figure d'exemple à suivre aux yeux du Vieux Continent. Bien que ces faits soient indéniables, la situation est plus compliquée qu'il n'y paraît. Comme nous l'avons évoqué plus haut, des auteurs comme Jack London et Upton Sinclair, des poètes comme Ezra Pound et T. S. Eliot, pressentent que les inégalités au sein de leur contrée auraient raison de l'unité du pays dans les prochaines décennies. Pourtant, forte des écrits d'une poignée d'érudits,

---

87. *Ibid.*, p. 90, "À la cloche", c'est ainsi qu'on appelle le vagabondage ici, l'équivalent d'être "sur la route" aux États-Unis. Tous s'accordent pour dire que le problème le plus sérieux auquel ils sont confrontés, plus encore que manger, c'est filer la cloche, ne pas savoir où crécher, où dormir ». (*Ibid.*, p. 209, trad. par Véronique Béghain)

> « l'Amérique s'indigne de découvrir qu'elle vit plus selon les lois d'une jungle anarchique et dangereuse qu'en conformité avec l'image d'une démocratie civilisée. Instinctivement, elle cherche à supprimer tous les excès qui lui sont dénoncées : exploitation du travail des enfants et des femmes, domination arrogante des grands intérêts privés, corruption des machines politiques, gaspillage des richesses nationales et vente de marchandises de mauvaise qualité, voire avariée »[88].

Comme le souligne Pierre Mélandri, ne pas perdre la face semble plus important que venir en aide à ceux qui sont dans le besoin. Les effets de la modernité ont un pouvoir immédiat sur les U.S.A. ; l'essentiel étant de préserver l'idée que la Nation est la source première de matières exportables, de culture et de mode de vie. En partant de cette idée de suprématie, chaque secteur est conditionné pour donner le meilleur de lui-même, favorisant ainsi l'expansion de l'ensemble de ses productions : automobiles, réfrigérateurs, produits ménagers, téléphones, films, cigarettes, etc., ce qui ne freine pas pour autant les injustices sociales. Les deux premières décennies sont donc une preuve de ce que le pays peut apporter au reste de l'humanité. Le modèle américain – le futur *American Way of Life* – voit le jour durant ce laps de temps de richesses exacerbées. Mais la guerre a eu des effets néfastes sur le pouvoir interne du Nouveau Monde ; le peuple est perçu comme étant la source de nouveaux problèmes gangrénant l'unité générale. Malgré des troubles féroces lui fauchant l'herbe sous le pied (la Grande Dépression des années 1930, le deuxième conflit mondial, les haines le séparant de la Russie et du Japon), le pays se relève de toutes les difficultés. La figure de l'artiste participe à cette évolution et lui donne un sens. Comme nous l'avons vu précédemment, les auteurs et les poètes se servent de leurs expériences afin de créer des formes d'expressions que n'ont pas bafoué les différents conflits. Dès lors, traduire la (dé)construction du monde, (ré)organiser les morceaux composant son histoire et insuffler une cohérence à ce qui a perdu tout son sens sont ses principales tâches. Les travaux des auteurs de la transition suggèrent des pistes de réflexions, proposent des solutions et apportent une signification à ces grands bouleversements. La libération de l'écriture s'opère de manière beaucoup plus marquée qu'auparavant : désormais l'auteur traduit dans ses textes un mal-être, une angoisse et une peine profonde par rapport à son vécu et insuffle à l'écriture une visée introspective. À partir

88. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 243

des années 1910 – 1920, la littérature se tourne volontiers vers la découverte de soi et des grands espaces en prenant soin de ne pas délaisser des valeurs universelles depuis longtemps reléguées au second plan. C'est la raison pour laquelle des hommes armés de leur courage et poussés par la fièvre de l'aventure abandonnent foyer, identité et jusqu'à leur famille pour surprendre leur destin au hasard du chemin. Comme le voyageur qui entend l'appel de la route et ne rassemble que le strict minimum pour sa survie, l'écriture se dépouille lentement de son superflu pour céder la place à la sensation et au caractère spontané de la découverte. Les mythes naturels sont l'occasion de se lancer à corps perdus dans l'inconnu : le chemin de fer est l'arme ultime pour repousser les frontières langagières et vivre une existence libérée de toutes attaches. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : l'écriture allège l'âme de son auteur, miroir de la modernité. Sous ses doigts, la réalité se déforme, se malmène et se confond avec lui. Si l'acte d'écrire reflète le caractère de celui qui tient la plume, il a trouvé en la personne du hobo son plus fidèle ami. Or, qui est-il ? Pourquoi vivre toujours en partance ? Comment en est-il arrivé là ? Entre vagabond et hobo, des kilomètres à parcourir et à chaque fois le sentiment que la route est la seule à connaître les réponses.

Grâce à London, les rejetés sont des modèles, les parias des rois. Voilà pourquoi Nels Anderson, William H. Davies et Jim Tully apportent leur contribution en se racontant en toute simplicité. L'impulsion créatrice du début du siècle portée par cette liberté insufflée à l'écriture met en lumière le monde des hobos et en définit les principes.

> « Le mot […] provient du français *hautbois*, devenu en anglais *hautboy*, puis *ho-boy*. A New York, le terme désigne le pilleur de poubelles, « le charognard nocturne, le hors-caste, le misérable, le méprisé, l'intouchable » et « logiquement », il a fini par s'attacher au « paria américain », c'est-à-dire le trimardeur »[89].

À la croisée des chemins, à l'endroit précis où tout semble disparaître et faire corps avec la Nature, se cache la littérature hobo. Fragile et éphémère, c'est une adresse à l'âme en

89. London Jack, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, p. 1447

provenance du cœur. Depuis le Moyen Âge, la figure du vagabond est une source inépuisable de fascination, pour les auteurs mais aussi pour les chanteurs. Il étonne, dérange, inquiète et suscite de nombreuses questions. Au fil des siècles, l'imaginaire européen se déplace vers le continent américain grâce aux colons et aux expatriés. La figure du hobo, avec ses légendes et ses histoires, évolue en fonction des mutations des sociétés au sein du Nouveau Monde. Durant les vingt premières années du XXème siècle – nous l'avons vu –, la crise économique et le chômage font des ravages dans les villes et les campagnes, condamnant de la sorte certains hommes à mendier pour subsister. Dès lors, le hobo se dissimule dans les endroits où il sait que jamais personne n'ira le déloger ; il guette, il écoute, constamment à l'affût du moindre danger que représente l'autre et prêt à abandonner le peu qu'il possède pour retrouver sa liberté. Parmi ce peuple souterrain, le jeune Nels Anderson, alors étudiant en sociologie au début des années 1920, côtoie ces ombres hantant les routes et propose une approche didactique de leur mode de vie. Trimardeur par choix, nul autre que lui ne peut entreprendre une telle analyse. *The Hobo*, paru en 1923, est un contraste saisissant entre l'âge du jazz de Sydney Bechet, Duke Ellington et Louis Armstrong – avec ses strass, ses paillettes et ses grandes *parties* – et la réalité économique du reste du pays. Véritable manifeste d'une population sans cesse grandissante, l'ouvrage décrit avec précision la vie de ces parias abandonnant femmes et enfants – parfois jusqu'à leur nom – pour « brûler le dur », ne plus dépendre d'une quelconque autorité et raconter leur histoire à une oreille attentive.

> « The hobo is an individualistic person. […] For them there is only the open road which offers an existence without discipline, without organization, without control. To the restless and dissatisfied the life of a vagabondage is a challenge, the most elementary way by which men seek to escape from reality »[90].

L'étude entreprise par Anderson est majeure à plus d'un titre car elle hiérarchise pour la première fois cet univers interlope en faisant la distinction entre le vagabond errant de villes

---

90. Anderson Nels, *The Hobo: The Sociology of the Homeless Man*, Chicago, University of Chicago Press, 1923, p. 230, « Le hobo est un personage individualiste. (…) Pour eux, seule la route offre une existence sans discipline, sans organisation et sans contrôle. À l'individu instable et insatisfait, la vie de vagabondage est un défi, la voie la plus élémentaire que prennent les hommes pour tenter d'échapper à la réalité ». (Anderson Nels, *Le Hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 293, trad. par Annie Brigant)

en villes, mendiant par facilité et volant par goût et le hobo arpentant les voies de chemin de fer, travaillant pour financer son périple et voyageant pour apprendre. À en croire Anderson, le trimard est bien plus qu'un choix pris à la légère : c'est une force de caractère qui détermine l'être. Et pourtant, l'idée de s'élever sur la route ne s'est pas développée qu'aux États-Unis, cette pratique est très ancienne. Sous le règne de Philippe VI de Valois, il n'était pas rare de voir des colporteurs (ou des « baluchons ») arpenter les routes du Limousin et de Bretagne, allant de villes en villages, quelques affaires en bandoulière, offrant leurs services pour de petits travaux ou bien vendant leurs produits. Comme cela a été évoqué plus haut, l'influence européenne est prédominante en Amérique car de nombreux voyageurs, devenus indésirables pour les autorités, se sont vus obligés de quitter le pays suite à des plaintes de citoyens et ont apporté leurs expériences, leurs histoires et leur langage outre-Atlantique.

> « In the West the hobo usually carries a bundle in which he has a bed, some extra clothes, and a little food. The man who carries such a bundle is usually known as a " bundle stiff" or " bundle bum" »[91].

La route, aussi bien chez London que chez Anderson, Davies ou bien Tully, est le point de ralliement de toutes les catégories sociales. C'est le seul endroit où l'appartenance à un milieu n'est pas jugée négativement par les autres membres de la communauté. On considère le hobo

> « as an able-bodied individual who has the romantic passion to see the country and to gain new experience without work. He is a specialist at "getting by" »[92].

---

91. *Ibid.*, p. 94, « Dans l'Ouest, le hobo porte généralement un baluchon sur le dos, qui contient une paillasse, quelques vêtements de rechange et un peu de nourriture. L'homme qui porte un baluchon de ce genre prend habituellement le nom de « porte-baluchon » (*bundle stiff*) ou « traîne-baluchon » (*bundle bum*) ». (*Ibid.*, p. 153, trad. par Annie Brigant)

92. *Ibid.*, p. 95, « comme un individu de bonne constitution, animé du désir romantique de voir du pays et de s'enrichir de nouvelles expériences sans jamais travailler. C'est un spécialiste de la « débrouille ». (*Ibid.*, p. 154, trad. par Annie Brigant)

Au contraire de London qui tend plus à être du côté du vagabond durant ses six mois d'errance dans *The Road*, faute de vouloir travailler, les auteurs précédemment cités sont soit issus de la Hobohème, soit s'y sont déjà rendus épisodiquement pour s'y reposer, retrouver leurs camarades, effectuer des petits services là où ils peuvent être utiles afin de financer leur quête. Parmi leurs écrits, l'étude sociologique de Nels Anderson fait figure de guide sur ce terrain mystérieux. C'est le seul à donner un nom au monde des rejetés, à décrire ce qu'il cache et à hiérarchiser les différentes catégories de personnes peuplant ses quartiers.

> « Every large city has its district into which these homeless types gravitate. In the parlance of the "road" such a section is known as the "stem" or the "main drag." To the homeless man it is home, for there, no matter how sorry his lot, he can find those who will understand. The veteran of the road finds other veterans; the old man finds the aged; the chronic grouch finds fellowship; the radical, the optimist, the crook, the inebriate, all find others here to tune in with them. The wanderer finds friends here or enemies, but, and that is at once a characteristic and pathetic feature of Hobohemia, they are friends or enemies only for the day »[93].

Chicago, terre de migrants et d'expansion dans les années 1920 – foyer de gangsters et future capitale du crime organisé pendant la Prohibition –, abrite la Hobohème, l'asile du voyageur. La ville est le lieu de tous les passages : maritimes, terrestres et ferroviaires. En effet, sur le plan culturel et architectural, la cité devance la plupart des grandes métropoles du territoire. Elle devient un champ d'expérimentations concrétisant l'ensemble du pouvoir américain. Le chicagoan peut, à moindres frais, se cultiver en allant au cinéma, au théâtre ou au musée, trouver rapidement du travail dans les nombreux bureaux de placements qui pullulent aux quatre coins des rues et se loger où bon lui semble. Mais – forte de ses avancées technologiques et urbaines ainsi que de son goût pour l'art –, l'insécurité est pourtant intimement liée à Chicago, par l'entremise de la corruption, la mafia, les guerres de gangs et

93. *Ibid.*, p. 5, « Toute grande ville comprend une zone dans laquelle gravitent ces hommes de la rue. Dans le langage de la route, un tel quartier est connu sous le nom de l'« Artère (*stem*) » ou la « Grande Rue (*main drag*) ». L'homme sans-domicile s'y sent chez lui : là, aussi désespéré soit son sort, il trouve toujours quelqu'un qui le comprend. Le vétéran de la route y trouve d'autres vétérans, le boudeur incurable son alter ego, le radical, l'optimiste, l'escroc, l'alcoolique, tous y trouvent avec qui s'entendre. Le vagabond se fait là des amis ou des ennemis, mais, et ceci est à la fois une caractéristique et un aspect pathétiques de la Hobohème, ils ne restent amis ou ennemis que le temps d'une journée ». (*Ibid.*, p. 62, trad. par Annie Brigant)

la ségrégation raciale, particulièrement virulente. Ces craintes transparaissent dans les écrits de Jack London et des hobos : méfiance des policiers n'hésitant pas à jeter en prison quiconque ne correspond pas à l'image de « l'honnête citoyen » et peur de l'homme noir que le Ku Klux Klan extermine et diabolise. La toute-puissance de l'autorité et la dureté de ses lois sont décrites par London lors de ses errances ; les autres auteurs n'hésitent pas à convoquer sans cesse son regard pour se rassurer et se prouver qu'ils ne sont pas seuls. Or, pourquoi le hobo choisit-il de renier son ancienne vie pour s'en forger une nouvelle ? À l'heure d'aujourd'hui, personne ne connaît la réponse ; nul ne sait d'où provient cet appel du monde sauvage. Seuls les concernés parlent en son nom.

> « My old man tried his best to get me to go to school; but no, I couldn't learn anything in school. I could make my own way. I could get along without the old man or his advice. Well, when I woke up I was forty years old, of course it was too late. I couldn't go back. That's what's the matter with half of these kids on the road. No one can tell them anything. They're burning up to learn something on their own hook; and they'll learn it, too »[94].

L'ivresse de la route est cette force irrépressible arrachant de leur quotidien des âmes en quête de plus importante destinée. Comme Kerouac et les auteurs de la Beat Generation la déclineront quelques années plus tard, c'est une volonté de plonger dans un univers dont on ne maitrise aucune loi et qui dévore progressivement l'esprit de son hôte pour en faire un être errant, à l'affût de nouveautés et perpétuellement sujet à la sensation. Le témoignage ci-dessus – outre le fait d'être l'expérience propre d'un hobo –, peut s'appliquer à l'ensemble des auteurs ayant chacun refusé l'ordre établi pour vivre comme ils l'entendent. Cela est d'autant plus vrai pour William H. Davies et Jim Tully, nous y reviendrons. En revanche, le lien unissant les quatre hommes va plus loin que l'action de « bourlinguer ». La démarche est littéraire, la page se veut la preuve de son passage. Loin des idées reçues et des aprioris de

94. *Ibid.*, p. 61, « Mon vieux faisait de son mieux pour me pousser à aller à l'école, mais non, je n'avais rien à faire à l'école. J'étais capable de vivre ma vie. Je n'avais pas besoin du vieux et de ses conseils. Eh bien, le jour où je me suis réveillé, j'avais quarante ans, et bien sûr, c'était trop tard. Pas moyen de revenir en arrière. Et c'est ce qui se passe pour la moitié de ces gamins qui sont sur la route. Ils n'ont rien à apprendre de personne. Ils crèvent d'envie d'apprendre des choses par eux-mêmes ; pour ça, ils en apprendront ». (*Ibid.*, p. 119, trad. par Annie Brigant)

l'imaginaire commun, le vagabond est beaucoup plus perspicace et lettré qu'on pourrait le croire ; il dévore quantité de livres au gré de ses voyages, il se raconte sur de petits bouts de papiers glanés ici et là lors de ses aventures. Tout est poésie entre ses doigts. De la même manière, si un hobo a le bonheur de faire l'acquisition d'un journal, il circule de mains en mains pour informer ses compatriotes et leur permet également d'entretenir un lien, aussi fragile soit-il, avec le monde extérieur à travers leurs publications. Quand des anonymes cherchent des réponses à leurs propres conditions en ayant atteint la distance nécessaire, d'autres se focalisent sur ce qu'ils ont appris et en tirent les conséquences au fil des mots.

> « The hobo who reads sooner or later tries his hand at writing. A surprisingly large number of them eventually realize their ambition to get into print. It is not unusual to meet a man of the road with a number of clippings in his pocket of articles he has contributed to the daily press Most of the great dailies have columns that are accessible to the free-lance writer, and the pages of the radical press are always open to productions of the hobo pen »[95].

Ce désir romantique de se nourrir de l'espace et de rendre compte des expériences opportunes offertes par la route provient, une fois n'est pas coutume, de la littérature européenne et notamment du folklore germanique. Anderson met ici en lumière un facteur déterminant dans les influences du Vieux Continent sur les États-Unis quand il dit que

> « even those of us who seem to have settled down quite comfortably to exacting routine are sometimes intolerably stirred by the wanderlust. It comes upon us unaware; and often we cut away and go »[96].

---

95. *Ibid.*, p. 189, « Le hobo qui lit s'essaie tôt ou tard à l'écriture. Un nombre étonnamment élevé de hobos réalisent leur ambition de se faire imprimer. Il n'est pas rare de rencontrer un homme de la route ayant en poche quelques coupures d'articles, fruit de sa collaboration à la presse quotidienne. La plupart des grands quotidiens ont des colonnes accessibles à l'écrivain indépendant et les pages de la presse radicale sont toujours prêtes à accueillir les productions d'une plume hobo ». (*Ibid.*, p. 248, trad. par Annie Brigant)

96. *Ibid.*, p. 83, « ceux-là même qui parmi nous semblent s'être installés avec une certaine aisance dans une routine astreignante se sentent parfois intolérablement piqués par l'aiguillon du « *Wanderlust* ». Ce besoin s'empare de nous sans crier gare, et il nous arrive souvent de couper les ponts et de nous en aller ». (*Ibid.*, p. 141, trad. par Annie Brigant)

La tradition allemande a fait du « *Wanderer* » une figure insaisissable de la littérature. Celui qui marche sans se sédentariser est issu d'une tradition ancestrale prenant sa source aux racines de l'humanité – à l'époque des chevaliers errants en quête de renouveau –, et qui a revêtue d'autres formes au siècle du romantisme. C'est la cause prédominante qui pousse Goethe à s'exiler en Italie, à cause de déceptions amoureuses et de profonds troubles psychologiques. Le poète erre car il ne comprend plus le monde qui l'entoure, lui ne percevant que trop les affres du cœur. C'est pourquoi, alors que tout s'effondre autour de lui, Goethe abandonne l'ensemble de ses affaires pour se réfugier ailleurs, dans un lieu où il ne sera entouré que d'art et de culture. Comme le souligne Anderson dans ses travaux – un écho par extension de l'incipit de *Italienische Reise* – le voyageur est mû par un « **besoin** » irrépressible comblant toutes les peines.

> « Frueh drei Uhr stahl ich mich aus Karlsbad, weil man mich sonst nicht fortgelassen haette. Die Gesellschaft, die den achtundzwanzigsten August, meinen Geburtstag, auf eine sehr freundliche Weise feiern mochte, erwarb sich wohl dadurch ein Recht, mich festzuhalten; allein hier war nicht laenger zu saeumen. Ich warf mich ganz allein, nur einen Mantelsack und Dachsranzen aufpackend, in eine Postchaise und gelangte halb acht Uhr nach Zwota, an einem schoenen stillen Nebelmorgen »[97].

Il est ici question de survie, de dépendance à la liberté et d'un désir d'échapper au contrôle. Le vocabulaire de cet incipit démontre bien qu'une lutte interne fait rage au sein de l'auteur, qui, tel un voleur, dissimule son dessin et s'affranchi ainsi du regard de la société. Si Goethe ne s'était pas « enfui » en « se jet(ant) dans une chaise de poste », l'impact des émotions ressenties n'aurait pas été aussi frappant au vu de celles retranscrites dans son ouvrage. C'est en quelque sorte la forme ultime d'échappatoire, un salut dont seuls les désœuvrés s'emparent avidement. Les parallèles entre les existences et les visées des hobos, de Kerouac, de London

---

97. Goethe Johann Wolfgang von, *Italienische Reise*, Grünwald, Stiebner Verlag, 1816, p. 6, « Je me suis enfui de Carlsbad à trois heures du matin : autrement on ne m'aurait pas laissé partir. La société qui avait bien voulu célébrer, le 28 août, mon anniversaire de la manière la plus amicale, s'était bien acquis par là le droit de me retenir, mais je ne pouvais différer plus longtemps. Muni d'une simple valise et d'un porte-manteau, je me suis jeté tout seul dans une chaise de poste, et, à sept heures et demie, j'arrivais à Zwodau par une matinée brumeuse, mais belle et tranquille ». (Goethe Johann Wolfgang von, *Voyage en Italie*, Paris, Bartillat, 2013, p. 9, trad. par Jean Lacoste)

et de Goethe sont légions, en l'occurrence lorsqu'il s'agit de départ. Chaque auteur est soumis différemment à la tentation du voyage, elle revêt des formes plus ou moins précises selon les caractères : d'une part c'est une amante décevante qui, afin de pas sombrer dans la folie, réclame un exil – particulièrement explicite dans *On the Road* et *Italienische Reise* ; d'un autre côté, c'est aussi le seul moyen de connaître son semblable et d'échanger avec lui au sein de son univers et avec ses codes – *The Road*, *Beggars of Life*[98] et *Rolling Nowhere*[99], des preuves de premier ordre ; c'est enfin, et surtout, un plaisir, l'essence même de la liberté aussi bien matérielle, spirituelle que littéraire enrichissant l'esprit et nourrissant le cœur – *The Dharma Bums*[100] et *Italienische Reise* n'en sont que quelques exemples parmi tant d'autres. Néanmoins, tous ressentent à un moment ou à un autre ce « besoin » d'aller au-devant des autres, de les connaître et de transgresser les interdits, de rencontrer sa liberté, d'affronter les épreuves de l'inconnu et de sombrer lentement dans l'à-côté. Certains y voient une pathologie sévère dans l'errance chronique ; d'autres sont plus enclins à dire que plus l'homme voyage, plus il en apprend sur la vie. À travers les siècles et les écrits, les hommes se répondent, créent des similitudes entre eux favorisant les passerelles d'études. En revanche, chez Goethe, le voyage est plus qu'une forme de dépaysement : c'est à la fois un nouveau départ mais aussi un apaisement de l'âme, lui qui était surnommé par ses amis « *Der Wanderer* », le Voyageur. C'est le vagabond errant sur les sentiers, connaissant les moindres rues, la plus petite combine, sachant comment déjouer les pièges tendus par la loi et qui s'éclipse, sans que personne ait décelé sa présence.

> « Man pflegte mich daher den Vertrauten zu nennen, auch, wegen meines Umherschweifens in der Gegend, den Wanderer. Dieser Beruhigung für mein Gemüt, die mir nur unter freiem Himmel, in Tälern, auf Höhen, in Gefilden und Wäldern zuteil ward, kam die Lage von Frankfurt zustatten, das zwischen Darmstadt und Homburg mitten inne lag, zwei angenehmen Orten, die durch Verwandtschaft beider Höfe in gutem Verhältnis standen. Ich gewöhnte mich, auf der Straße zu leben, und wie ein Bote zwischen dem Gebirg und dem flachen Lande hin und her zu wandern. Oft ging ich allein oder in Gesellschaft durch meine Vaterstadt, als wenn

98. Tully Jim, *Beggars of Life, Autobiography of a Hobo*, New York, Albert & Charles Boni, 1924
99. Conover Ted, *Rolling Nowhere: Riding the Rails with America's Hoboes*, New York, Viking Press, 1984
100. Kerouac Jack, *The Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1958

sie mich nichts anginge, speiste in einem der großen Gasthöfe in der Fahrgasse und zog nach Tische meines Wegs weiter fort »[101].

Cet extrait de son autobiographie illustre parfaitement où se situe Goethe par rapport à l'autre : en constante opposition, dans un mouvement perpétuel le condamnant à chercher indéfiniment ce qu'il ne trouve pas dans le lieu où il réside. À cette époque de sa vie, il ne trouve sa place nulle part, comme les « baluchons » français et les hobos américains du XXème siècle. Le paria américain suit donc cette tradition romanesque et fait de sa vie un grand roman sans fin. Un choix lui imposant un mouvement constant :

« No matter how perfect a social and economic order may yet be devised there will always remain certain "misfits," the industrially inadequate, the unstable and egocentric, who will ever tend to conflict with constituted authority in industry, society, and government »[102].

De plus, alors que l'empreinte germanique nourrie uniquement cette volonté de marcher et d'aller plus loin devant soi, le hobo est à contre-courant de son modèle : il symbolise à lui seul la frontière séparant et reliant les civilisations entre elles. En effet, à cette époque, l'Amérique est une Nation jeune et hésitante dans son évolution et

101. Goethe Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Tübingen, J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1811, p. 302, « Ce qui fit ajouter le surnom de confident à celui de voyageur qu'on m'avait donné, parce que les souffrances de mon cœur me poussaient souvent dans les vallées et sur les montagnes. Au reste, mes relations de société m'appelaient tantôt à Darmstadt et tantôt à Hombourg, deux jolies résidences situées l'une à droite et l'autre à gauche de Francfort, et toujours en rapport ensemble à cause de la proche parenté des deux souverains. Je ne vivais plus, pour ainsi dire, que sur les routes, et lorsque je passais par ma ville natale, on eût dit que je n'y étais qu'un étranger, car je dînais à l'auberge et je me remettais en route immédiatement après le repas ». (Goethe Johann Wolfgang von, *Poésie et Vérité, souvenirs de ma vie*, Paris, Charpentier éditeur, 1855, p. 287, trad. par Aloyse de Carlowitz)

102. Anderson Nels, *The Hobo: The Sociology of the Homeless Man*, Chicago, University of Chicago Press, 1923, p. 86, « Quelle que soit la perfection avec laquelle un système économique et social a été conçu, il restera toujours un certain nombre d'« inadaptés » (*misfits*), inadaptés de l'industrie, instables et égocentriques, qui infailliblement tendront à entrer en conflit avec l'autorité établie dans le monde du travail, la société et le gouvernement ». (Anderson Nels, *Le Hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Armand Collin, 2011, p. 293, trad. par Annie Brigant)

> « les Américains commencent à reconnaître que la « frontière » était bien plus que le mouvement d'Est en Ouest de colonisation des terres, mais une course pour s'approprier les ressources naturelles. Il y avait une seconde « frontière » qui se déplaçait aussi en direction de l'Ouest, vingt ans environ après la première et qui avançait dans le sillage de la construction ferroviaire »[103].

Le flux de migrants généré par ce mouvement de masse est également l'occasion pour bon nombre de hobos de tenter leur chance sur la route et d'aller voir ce que l'horizon leur promet. Malgré les nombreuses crises affectant le pays et gelant l'économie, les nomades ont toujours la possibilité d'écumer villes et villages à la recherche de travaux à faire et de main-d'œuvre à louer. Malheureusement, pour l'inconscient collectif de l'époque – et qui se perpétue encore de nos jours –, la figure du hobo est pour beaucoup l'incarnation du symbole de tout ce que la société rejette : les parents n'hésitent pas à avoir recours à son exemple afin de mettre en garde les enfants contre les errances d'une vie dissolue. Quels que puissent être les avertissements des institutions sur ces hommes en marge, vecteur de pêchés et source de conflits, les grands voyageurs sont pourtant ancrés dans la réalité de la civilisation, à tel point qu'Anderson dit de lui qu'il est

> « an American product. The foreign-born in this group are chiefly of the older immigration. Among these Englishmen, proverbial as "globe-trotters," are conspicuous »[104].

Les terres du Nouveau Monde ont été non seulement un asile pour les migrants voulant recommencer sur des bases saines, mais aussi une chance pour ceux se sentant incompris de pouvoir choisir librement la façon de régir leur vie. Le hobo est avant tout une « frontière » culturelle qui cloisonne les pensées et détermine la conduite à adopter. Comme évoqué plus haut, c'est une facette particulière de l'Amérique : un déraciné en quête de repères se fondant

---

103. *Ibid.*, p. 54, trad. par Annie Brigant

104. *Ibid.*, p. 150-151, « un produit américain. Les membres de ce groupe nés à l'étranger appartiennent principalement à la vague d'immigration la plus ancienne. Parmi eux les Anglais, à la réputation de « globe-trotters », apparaissent en première ligne ». (*Ibid.*, p. 212, trad. par Annie Brigant)

dans le paysage et apprenant à survivre à nos dépends. La route est son champ d'investigation, le lieu de tous les possibles, l'opportunité d'ouvrir constamment son esprit. Si Mark Twain a donné naissance au roman américain, alors le hobo a conquis la route et bien plus loin encore, l'Amérique. Source de fascination pour le novice, énigme irrésolue pour la plupart, sujet de débat en général, les qualificatifs manquent pour décrire ce phénomène. Pour T. S. Eliot, il sépare l'homme civilisé et nanti des « *Hollow Men* », des fantômes portés par le courant, ne pensant plus par eux-mêmes et se confondant dans une masse compacte qui pullule sur le territoire de *The Waste Land*. En parallèle des pérégrinations hoboïques sur le continent américain se met en place une désillusion amère quant aux gouffres séparant les peuples. La fracture de la Première Guerre Mondiale se ressent sur les écrits des auteurs de cette période transitoire mais bien davantage sur les poèmes d'Eliot qui déconstruisent les espoirs pour traduire la réalité crûe de la vie au lendemain du désastre.

« In this decayed hole among the mountains

In the faint moonlight, the grass is singing

Over the tumbled graves, about the chapel

There is the empty chapel, only the wind's home.

It has no windows, and the door swings,

Dry bones can harm no one.

Only a cock stood on the rooftree

Co co rico co co rico

In a flash of lightning. Then a damp gust

Bringing rain »[105].

105. Eliot Thomas Stearns, *The Waste Land*, New York, Horace Liveright, 1922, p. 62, « En ce creux de ruine au milieu des montagnes / À la faible clarté de la lune, l'herbe chante / Sur les tombes culbutées, autour de la chapelle / La chapelle vacante où n'habite que le vent. / De fenêtres point, la porte ballotte / Quel mal pourraient faire des os desséchés / Seul un coq claironne au faîte du toit / Co co rico coc o rico / Dans un éclair. Puis une

Cependant, au-delà de l'aspect sombre caractérisant certains des écrits de la période post-guerre, le voyageur – tel que nous nous le représentons dans les livres ou bien dans les œuvres cinématographiques –, est sans nul doute un homme concrétisant ses rêves et qui, en dépit des difficultés rencontrées sur son trajet liées à la faim et au froid, parvient à tout abandonner pour vivre pleinement sa liberté, au détriment de la Grande Dépression et de ses ravages. Il n'est donc pas inutile de préciser que la littérature américaine n'aurait pu voir le jour si des hommes comme Jack London, Nels Anderson, William H. Davies, Jim Tully et des milliers de trimardeux anonymes n'avaient décidé d'en faire un art à part entière. Ce hobo si fier de son parcours, regardant droit devant lui la tête haute, est plus proche de nous que nous semblons l'imaginer. Il suffit pour cela de plonger dans cette littérature ode à la découverte ouvrant les possibilités de conquêtes dans des endroits encore reculés. L'impulsion des écrivains voyageurs est vivante, elle n'a jamais quitté l'esprit des valeureux et s'est exprimée à nouveau dans les cœurs révoltés d'une génération voulant détruire les bases des institutions. En 1950, le hobo deviendra beat et, plus tard, hippie. Mais on est en droit de se demander si c'est la société qui a favorisé leur démarche de tout quitter. La faute reviendrait-elle aux conditions de vie au sein des villes à l'opposé de ce que les migrants espéraient ? Quels sont les facteurs ayant plongé ces hommes sur la route ? Comment cela s'est-il produit ? Tant de questions qui en soulèvent d'autres plus difficiles à résoudre. Peut-être faut-il y voir les prémisses d'une forme de rébellion ou bien l'amour de ce que l'homme a toujours aspiré à obtenir : la liberté.

Aller à la rencontre du hobo est une aventure en soi. Il ne s'agit pas seulement de lire ou d'apprécier de belles phrases écrites sur un carnet entre deux gares, il faut remonter le cours d'une époque et suivre les traces, parfois ténues, qui subsistent. Cette littérature est une marche, un long sentier élargissant le champ à tous les imprévus et rendant possible les rencontres les plus incroyables. Pour le lecteur d'aujourd'hui, il est de plus en plus compliqué de se procurer cette nourriture souterraine, mère du roman actuel. Par manque d'intérêt du public ? Les causes sont multiples mais il est certain que le roman du trimard a engendré la génération de Jack Kerouac et ses clochards célestes. Pourtant, rien ne laisse à penser qu'elle

---

bourrasque humide / Porteuse de pluie ». (Eliot Thomas Stearns, *La terre vaine et autres poèmes*, Paris, Seuil, 1976, p. 90, trad. par Pierre Leyris)

doit perdurer, seul un nombre restreint d'initiés connaissent l'existence de ces témoignages d'une époque depuis longtemps révolue. London et Twain ayant dégagé les limites d'un genre différent, pourquoi ne pas se lancer dans de nouvelles aventures ? Il ne fut pas difficile à William H. Davies et Jim Tully de suivre une piste encore fraîche. Bien que n'étant pas de la même nationalité, les parcours de ces deux écrivains de la route sont similaires dans bien des domaines, notamment concernant les expériences, les rencontres mais aussi le langage et les paroles retranscrites. Gallois de naissance, issu d'une famille très pauvre, plus tard représentant des Georgian Poets, Davies est un descendant spirituel de ses modèles américains. Publié en 1908, *The Autobiography of a Super-Tramp* marque un tournant très important au sein de la littérature des États-Unis. Tout d'abord parce que c'est le témoignage d'un expatrié fuyant la misère de son pays pour trouver son salut dans le Nouveau Monde ; au contraire de Tully, natif de l'Ohio, voguant de familles d'accueil en petits boulots fermiers. Leurs existences, ainsi que celles de milliers de désœuvrés, sont continuellement rythmées par des départs successifs, des trahisons et des déceptions, dans un pays en proie à tous les contrastes.

> « America, at this time, was suffering from a depression in trade, and people were daily returning to the old country, most of them with the intention of returning again to America at a more favourable time »[106].

D'expatriation en retours, de voyages en déracinement, le récit de Davies est marqué par un sentiment de non appartenance à une quelconque civilisation. Mais c'est aussi, et surtout, le point de départ d'un mouvement transitoire entre le caractère ordonné de la littérature du début du XXème siècle et la Génération Perdue d'Hemingway et Fitzgerald qui s'émancipera à partir de 1920. En traversant les paysages de la Grande Dépression à bord des trains de marchandises, en étant confronté à la dureté de la vie et des relations tendues avec les policiers, les deux auteurs apportent avec des mots simples un éclairage d'une teinte plus

106. Davies William H, *The Autobiography of a Super-Tramp*, London, A. C. Fifield, 1908, p. 23, « L'Amérique, à cette époque, souffrait d'un effondrement du commerce, et chaque jour des gens rentraient en Angleterre dans l'idée, pour la plupart, de revenir lorsque les circonstances seraient plus favorables » (Davies William H., *Carnets d'un hobo : D'Amérique en Angleterre au temps de la Grande Dépression*, Paris, Payot & Rivages, 1993, p. 44, trad. par Bernard Blanc)

claire sur une frange de la population ignorée des autorités. Bien qu'aguerri aux chassé-croisé entre forces de l'ordre et aiguilleurs, le voyageur joue sa vie à chaque instant sur le rail. C'est la raison pour laquelle le trimardeur est guidé dans ses déplacements par des codes, des lois et les conseils de ses congénères. La plupart du temps, c'est grâce à l'intervention d'un tiers que le voyage s'appréhende sous les meilleurs auspices. Davies comme Tully ont été introduit dans cet univers par l'un de ces hobos qui leur a enseigné la marche à suivre.

> « I was soon initiated into the mysteries of beating my way by train, which is so necessary in parts of that country, seeing the great distances between towns. Sometimes we were fortunate enough to get an empty car; sometimes we had to ride the bumpers; and often, when travelling through a hostile country, we rode on the roof of a car, so as not to give the brakesman an opportunity of striking us off the bumpers unawares »[107].

Le but est donc bien plus important que le fait de grimper au dernier moment sur un train en marche pour voler d'États en États : il s'agit d'arpenter les terres d'un pays encore en voie de modernisation pour laisser une trace sur la page. L'action de voyager, le besoin d'être en mouvement permanent et de travailler épisodiquement afin de poursuivre son chemin relève d'un idéal sociologique traduisant pour les générations futures un panorama d'un pays à l'aube d'un autre siècle. Le voyage est peut-être la seule échappatoire qui ne semble pas une contrainte pour des esprits en quête d'idéal. Suivant la direction délimitée par les ouvrages de Jack London, les écrits hobos célèbrent la vie sur la route et, dans une plus large mesure, l'accomplissement d'une idée de liberté. L'humain n'est dès lors plus régi par l'ordre, la morale ou la justice mais se laisse le temps, réagi par instinct et assume indépendamment ses choix. La réalité de la vie, ce qui définit l'humain dans sa constitution est à dénicher, selon Davies, dans les endroits les plus reculés.

---

107. *Ibid.*, p. 25, « Je fus initié aux mystères des déplacements en train, obligatoires sur certaines parties de ce pays à cause des grandes distances qui séparent les villes. Parfois, nous avions la chance de trouver un wagon vide ; parfois, nous étions obligés de voyager sur les tampons ; et souvent, lorsque nous traversions une région hostile, nous nous installions sur le toit du wagon, de façon à ne pas donner au garde-frein l'occasion de nous faire tomber par surprise des tampons » (*Ibid.*, p. 47, trad. par Bernard Blanc)

> « I always kept a keen eye for blind alleys, and quiet courts under arches, and I invariably came out of one richer than I went in. And what nice quiet places they are for drinking cups of tea on a doorstep, with only a neighbor or two to see you, and perhaps thousands of people passing to and fro in the street at the other side of the arch. (…) [The kindest hearts are] not in the fine streets and new villas, but in the poor little white-washed houses in courts and alleys »[108].

Ce sentiment londonien est évidemment universel et intemporel. Les pages de *The Autobiography* retracent des parcours atypiques, des destinations ne se ressemblant pas, des rencontres fortuites avec toujours une soif de découverte comme point de mire. Pour Anderson, Tully, London et Davies, le voyage est une nourriture aussi savoureuse que le plus délicieux des plats ; elle se déguste lentement, le regard perdu au loin, la prochaine étape en tête, la sensation à l'affût et le cœur déjà en partance. Pourtant, l'insatisfaction est le facteur commun jalonnant le récit des quatre auteurs. En fonction des caractères, ce sentiment prend des tournures plus ou moins précises : chez London, le voyage n'excède pas six mois durant lesquels les expériences entreprises et les maigres résultats ont raison de sa passion pour la route ; en ce qui concerne la vision sociologique de l'étude d'Anderson, il lui est impossible de se prétendre à une caste plutôt qu'à une autre au sein de la hiérarchie de la hobohème ; pour Davies et Tully, c'est le manque de stabilité, l'insécurité et le regard terrible des autres qui les ont poussés à retrouver le rang mis de côté quelques années auparavant.

> « Wet gypsies of life we were, asking little, and getting less, and deserving less than that »[109].

---

108. *Ibid.*, p. 32-33, « J'ai toujours repéré les impasses et les cours tranquilles sous des arcades, et j'en suis invariablement plus riche que je n'y étais entré. Ces endroits-là sont vraiment agréables pour boire une tasse de thé sur le seuil d'une maison avec un ou deux voisins, pas plus, pour vous observer, alors que des milliers de gens, peut-être, défilent dans la rue de l'autre côté des arcades. (…) [Les meilleures âmes d'Angleterre] ne sont pas dans les belles rues et les maisons neuves, mais dans les pauvres habitations aux murs passés à la chaux qui s'élèvent dans les cours et les impasses » (*Ibid.*, p. 54, trad. par Bernard Blanc)

109. Tully Jim, *Beggars of Life, Autobiography of a Hobo*, New York, Albert & Charles Boni, 1924, p. 160, « Nous étions des gitans trempés de la vie, demandant peu, obtenant moins que ce que nous demandions, et méritant encore moins que ce que nous obtenions » (Tully Jim, *Vagabonds de la vie, autobiographie d'un hobo*, Paris, Les éditions du Sonneur, 2016, p. 270, trad. par Thierry Beauchamp)

Paru en 1924, *Beggars of Life* marque la fin d'une époque et annonce le début d'un âge recentré sur lui-même, nettement plus individualiste. La fin de la Première Guerre mondiale sonne le glas d'un temps faisant la part belle à la camaraderie et à l'entraide entre les populations. À partir du désordre causé par quelques centaines de hobos et de l'idée d'une vie simple, les « Années folles » détruisent les derniers espoirs d'une génération pour bâtir une philosophie matérialiste. La jeunesse évolue avec son temps et l'heure est à la frivolité. On s'amuse, on badine, on danse, on est insouciant face au lendemain, on boit clandestinement dans des clubs et on fait la fête toutes les nuits sur des airs de jazz. En d'autres termes, on oublie son passé tumultueux. Ce revirement de situation est vécu de manière particulièrement difficile pour les voyageurs et notamment les écrivains. Comme ses compatriotes de lettres, Jim Tully a beaucoup de mal à revêtir son habit de citoyen américain.

> « The food at the Home, the water, and the rough life and speech of the boys, were things to which I became accustomed only by slow and painful stages again. I had been cured of typhoid and malaria, but the fever of the wanderlust still burned fiercely in my breast »[110].

Cette résurgence du « *Wanderlust* », est en quelque sorte l'ultime soubresaut d'une époque, d'un passé essayant de survivre mais se laissant progressivement dévorer par le démon de la modernité. Anderson, Davies, London et Tully souffrent non pas de jouir d'un confort qu'ils ont volontairement abandonné derrière eux, mais d'être privé du choix de le faire. Se fondre dans la population et retrouver un statut respectable est synonyme d'absence de liberté. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, la brutalité des forces de l'ordre est plus présente à l'intérieur de la norme qu'à travers les espaces éloignés de la civilisation. À l'asservissement du corps et de l'esprit, les vagabonds préfèrent la fuite, de peur d'être une source de problèmes. Comme nous l'avons déjà évoqué, les auteurs hobos sont tous rongés par une pulsion ne se nourrissant pas comme les autres. Plus insidieuse et durable, plus profonde et puissante, c'est une maladie dont aucun remède ne peut apaiser la fièvre. Partir est peut-être le mal du siècle. Qui n'est pas sensible au murmure s'élevant au loin et s'insinuant durablement

110. *Ibid.*, p. 83, « « Il me fallut me réhabituer petit à petit, et dans la souffrance, à la nourriture ordinaire du foyer, à l'eau du robinet, à une vie plus brutale et au langage des garçons. J'avais été guéri de la typhoïde et de la malaria, mais la fièvre du voyage me brûlait toujours autant ». (*Ibid.*, p. 147, trad. par Thierry Beauchamp)

dans la conscience ne peut ouvrir son esprit et accepter la différence. C'est pourquoi le hobo lit, écrit et témoigne afin que son passage ne s'efface pas. Mais il n'est pas si aisé de se faire une place dans le cercle très fermé de la littérature quand personne ne vous tend la main. Tant de pages perdues au coin de la rue, tant d'idées envolées pour n'avoir pas été retranscrites, l'art nomade n'a dû sa chance qu'à la bienveillance du hasard. Ses lectures déterminent son style d'écriture et l'affranchi de ses semblables. Il dévore rapidement des ouvrages dans les bibliothèques et s'en nourrit pour ses propres œuvres. Dostoïevski, Gorki, Boswell, les poèmes de voyages de Keats et Coleridge sont autant de sources dans lesquelles puiser quotidiennement. Lire change les hommes, les rend responsables et lucides.

> « The road gave me one jewel beyond price, the leisure to read and dream. If it made me old and wearily wise at twenty, it gave me for companions the great minds of all the ages, who talked to me with royal words »[111].

Le caractère lettré des voyageurs n'a pas échappé à George Bernard Shaw. Dans sa célèbre préface qui fait sortir de l'ombre le recueil de Davies, il met non seulement en lumière la philosophie et le goût de la lecture de ces anonymes, mais également la langue de la route utilisée par l'écrivain s'adressant à tout un chacun en n'excluant pas les moins instruits.

> « In them the patrons of the casual ward and the doss-house argue with the decorum of Socrates, and narrate in the style of Tacitus. They have that pleasant combination of childish freshness with scrupulous literary conscientiousness only possible to people for whom speech, spoken or written, but especially written, is still a feat to be admired and shewn off for its own sake »[112].

---

111. *Ibid.*, p. 164, « La route m'offrit un joyau inestimable, le loisir de lire et de rêver. Si j'en sortis usé, vieilli et assagi à l'âge de vingt ans, elle me donna aussi pour compagnons les plus grands esprits de tous les temps qui me parlaient avec des mots royaux » (*Ibid.*, p. 276, trad. par Thierry Beauchamp)

112. Davies William H, *The Autobiography of a Super-Tramp*, London, A. C. Fifield, 1908, p. VII-VII, « Chez M. Davies, les familiers des asiles de nuit et des hospices raisonnent avec la dignité d'un Socrate et parlent comme Tacite. Ils possèdent cette plaisante combinaison de fraîcheur enfantine et de conscience littéraire scrupuleuse qui n'est possible que chez des individus dont le langage, parlé ou écrit, mais surtout écrit, est un exploit

La spontanéité de l'écriture et des faits rapportés, tels que le souligne Shaw, jette un pont entre les époques et lie les futurs écrits beat aux œuvres hobos. Les histoires de la route forment à elles seules la trame du « Grand Roman Américain » avec ses histoires, ses légendes et ses personnages. Cette littérature est en quelque sorte une prise de conscience de cet éveil qui voit le jour au-delà de la page, dans les rencontres et les conversations entre les hommes. Malgré les rudes épreuves par lesquelles passent Davies et leurs conséquences dramatiques sur son corps – il perd une jambe à cause d'un clochard lors d'une montée clandestine dans un train –, l'écrivain adopte constamment un point de vue positif ne dénigrant ni les événements qui surviennent, ni les actions des hommes. Il regarde d'un œil bienveillant une faune évoluant sur la brèche, prête à sombrer au moindre faux pas. En croquant ses compagnons de fortune comme Brum, Australian Kid ou bien New Heaven Badly, il pose un miroir devant eux dans lequel nous voyons notre propre reflet, des hommes que nous aurions pu être, connaître ou aimer mais qui ont choisi une autre voie, plus dangereuse. Aussi différents soient-ils, les quatre auteurs vagabonds de la transition entre les siècles sont complémentaires dans leurs visions de la vie et dans le fait de revenir immanquablement à leurs racines : la Nature.

> « I scorn clothes and jewellery; I would rather take a free country walk, leaving the roads for the less trodden paths of the hills and the lanes, than ride in a yacht or a coach; I would rather see the moon in the ruins than the gaslight of an assembly room; (…) would be to me the silver and gold of all Alaska! »[113]

Et, loin de se passionner pour la Ruée vers l'or qui fascinent les prospecteurs d'Amérique et crée un nouvel exode pour l'enrichissement d'un point de vue exclusivement matériel, Davies et London trouvent dans les terres glacées du Klondike une ultime forme de déception. Ils ne partagent pas la vision commune des chercheurs d'or de coloniser à tout prix une terre vierge

---

admirable et un tour de force en lui-même ». ((Davies William H., *Carnets d'un hobo : D'Amérique en Angleterre au temps de la Grande Dépression*, Paris, Payot & Rivages, 1993 p. 8, trad. par Bernard Blanc)

113. *Ibid.*, p. 171, « Je préfère marcher librement dans la campagne, abandonnant les routes pour les sentiers dans les collines et les chemins ruraux moins fréquentés, plutôt que de me promener en yacht ou en carrosse ; je préfère voir la lune au-dessus de ruines plutôt que les lampes à gaz d'une salle de classe ; (…) À quoi pourraient me servir tout l'or et tout l'argent de l'Alaska ? » (*Ibid.*, p. 204, trad. par Bernard Blanc)

et l'épuiser par des fouilles. L'écho des pioches sur le sol gelé est autant d'appels pour s'enfuir à nouveau et retrouver son indépendance. La richesse des paroles de l'écrivain gallois est une mise en garde pour le lecteur car la vie ne se prend à bras-le-corps qu'une seule fois. Quand certains amassent des millions pour le seul plaisir d'engranger encore plus de bénéfices et mépriser les autres, les sages savent écouter et partir lorsque cela est nécessaire. Comme ses pairs, Davies est un itinérant recherchant le bonheur dans les choses simples, lui qui sait si bien se cacher aux yeux de ceux ne sachant pas regarder. Dès que l'ordre parvient à retrouver sa place, la norme recentrer les priorités et la vie suivre son cours « normal », le chant de la liberté ne tarde pas à se faire entendre. Il résonne aux oreilles de London, il stimule la curiosité d'Anderson, il réclame Tully et il emporte Davies. Plus on part loin, moins l'envie de revenir se fait sentir.

> « As I advanced towards the country, mile after mile, the sounds of commerce dying low, and the human face becoming more rare (…). I noted with joy the first green field after the park, the first bird that differed from the sparrow, the first stile in the hedge after the carved gate, and the first footpath across the wild common that was neither of gravel nor ash »[114].

Vingt ans après Jack London et les émules entraînées dans son sillage, Tully est le plus jeune – et sans doute le dernier – des écrivains voyageurs à prendre le large et à voir son existence sous un jour différent. Mais l'action de partir – à l'aube de la folie des années 1920 et la fin de la Première Guerre mondiale – semble bien plus difficile que d'accepter son sort : d'une part à cause des désillusions causées par les aléas du trajet, mais aussi parce que l'inconnu fait peur. En plongeant délibérément dans l'à-côté sauvage du monde, l'auteur découvre, avec son regard innocent, un univers rempli de gens accessibles, pour la plupart déçus par leur passé et enclins à apporter aide et expérience. En seulement quelques années, l'époque et ses mœurs ont totalement changé. Les clivages entre les jeunes hobos et les vieux loups solitaires sont autant de manifestations du fossé séparant les générations des sociétés et qui s'affirmera

114. *Ibid.*, p. 195, « Tandis que, kilomètres après kilomètres, la campagne approchait, les bruits du commerce se sont éteints doucement et les humains se sont faits plus rares. (…) J'ai aperçu avec joie le premier champ après les parcs de la ville, le premier oiseau après le moineau, la première porte tout simple sur le bord de la route après les portails sculptés, et le premier sentier qui n'était ni gris cendre ni couvert de gravier... » (*Ibid.*, p. 230, trad. par Bernard Blanc)

pleinement avec la jeunesse de la Génération Perdue. Une lutte sous-jacente au sein de la communauté des parias rend la vie sur la route plus âpre et décourage les jeunes voyageurs. C'est en quelque sorte les ultimes soubresauts d'un combat bouleversant les consciences de son époque. Pour eux, la route est une femme indomptable qui se laisse porter par ses intuitions et hypnotise, versatile, l'homme solitaire dans la toile de ses voies. Ses secrets sont jalousement gardés. Ce sont des trésors ne s'offrant qu'aux initiés. Comme ses compagnons de fortune, Jim Tully se laisse charmer par les intonations du sentier et la douceur de la mélodie cachée entre les pierres. Le jeune homme tiraillé entre une carrière d'avocat rêvée par son père et les travaux dans les champs se retrouve par hasard confronté au plus grand dilemme de sa vie : « brûler le dur » avec les hobos ou regretter à jamais de ne pas l'avoir fait. Il ne lui fut pas difficile de trancher, preuve en est la puissance de son récit. C'est le dernier témoin d'une révolution que beaucoup pense avoir vaincu mais qui renaît de ses cendres quelques décennies plus tard. Mordant la liberté à pleine dents, parlant beaucoup et riant fort, réclamant des espaces toujours plus grands et survivant de maigres revenus, ces ombres hantent les recoins les plus reculés des villes et des campagnes pour ne plus sortir de notre inconscient. Autant de figures inoubliables d'une époque lointaine. William H. Davies, Jack London, Nels Anderson et Jim Tully se sont voués corps et âmes aux mystères de la voie afin de démontrer que l'exil et la découverte d'une autre forme de culture – plus souterraine – mènent au savoir, à la source de l'unicité de l'homme. En ne s'apitoyant pas sur le sort des plus démunis mais, au contraire, en leur donnant justice par le fait de les laisser s'exprimer avec leurs mots, leurs idées et leurs histoires, ils cassent les codes conventionnels de la littérature telle qu'on la conçoit en Europe et ouvrent des pistes de réflexion pour les futurs auteurs. Ainsi, le but du voyage est perçu de manière différente suivant les expériences de chacun. Pour autant, le bout de la route n'a pas la même saveur suivant la vision que l'auteur s'en est faite au préalable ; certains en sortent grandi quand d'autres poursuivent leur course quelque temps encore. London rentre chez lui, le cœur lourd de ses échanges, prêt à conquérir de nouveaux territoires maritimes avec le Snark. Chez Tully, la route prend peu à peu possession de son esprit, à tel point que se débarrasser de tout ce qui a été entrepris est une tâche particulièrement dure à réaliser :

> « There followed several years of wanderlust of which I eventually was cured. I lived in many a brothel where the dregs of life found shelter. […] Fortunately for me, there had always been

> some chemical in my nature that had kept my mind active so that I was not allowed to rot in hives of congested humanity »[115].

Ces pensées ouvrent les perspectives et donnent une valeur inédite à une forme de voyage pas encore à l'ordre du jour mais qui trouvera son plus vibrant symbole à travers Jack Kerouac et l'ensemble de la Beat Generation. Partir, c'est contester et si vivre signifie connaître, alors la route se charge de façonner les hommes. En rendant hommage aux oubliés, aux écorchés-vifs, aux démunis et à ceux donnant tout d'un regard, les quatre auteurs mettent en lumière les premières manifestations d'une contre-culture américaine, bien avant qu'une idée de rébellion germe dans la société et notamment au sein de la jeunesse. Par leur entremise, le hobo devient une figure incontournable du paysage américain du début du XXème siècle. Pour avoir osé refuser le rôle qui lui est destiné, pour avoir délibérément mis de côté le confort auquel il aurait pu aspirer, pour avoir enfin fait de sa vie une Aventure à grande échelle, cet homme mérite que l'on se souvienne de lui. Et, malgré des mois – voire des années pour la plupart – à souffrir de la faim et de la solitude, ces instants de liberté volés au vu et au su des hautes instances semblent ne jamais vouloir s'effacer de la mémoire.

> « The winter passes, and the warm winds of May made me long to wander again. The whistling of a locomotive on a still night had a lure, unexplainable, yet strong, like the light which leads a moth to destruction »[116].

Le destin, aussi capricieux soit-il, préserve des vestiges de la Hobohème. En 1925, soit un an après la parution de l'ouvrage – à l'heure où le cinéma balbutie ses premières images –,

---

115. Tully Jim, *Beggars of Life, Autobiography of a Hobo*, New York, Albert & Charles Boni, 1924, p. 164, « Suivirent plusieurs années d'errances dont je finis par guérir. Je vécus dans de nombreux bordels de la ville où la lie de la société trouvait refuge. […] Heureusement, quelque chose de chimique en moi maintenait en activité mon cerveau, ce qui me permit de ne pas pourrir dans les ruches surpeuplées de l'humanité. Je préférais vagabonder dans les lieux sauvages et battus par tous les vents, sans un sou, sans abri et sans rien à manger, plutôt que de courber l'échine devant les décrets du destin » (Tully Jim, *Vagabonds de la vie, autobiographie d'un hobo*, Paris, Les éditions du Sonneur, 2016, p. 275, trad. par Thierry Beauchamp)

116. *Ibid.*, p. 92, « L'hiver passa et les vents chauds de mai me donnèrent envie de reprendre la route. Le sifflement d'une locomotive par une nuit calme avait un attrait inexplicable mais irrésistible, un peu comme la lumière mène la phalène à sa perte » (*Ibid.*, p. 160, trad. par Thierry Beauchamp)

Charlie Chaplin crée un personnage rassemblant tous les oubliés et le petit peuple. Héros du muet, combattant fervent de l'injustice, Charlot est le premier hobo qui amène du rire aux larmes. Afin de rendre *The Gold Rush*[117] le plus proche possible de la réalité et pour enfin donner la parole aux démunis, Chaplin a recours aux conseils avisés d'un jeune attaché presse récemment recruté, un spéaliste en la matière à ce qu'il a entendu dire. Il s'appelle Jim Tully. Ainsi, la littérature trouve de nouvelles voies à conquérir à travers le cinéma, la photographie, la mode et toutes formes d'art, avec toujours cette volonté d'exprimer les sensations premières. Le voyage de l'écrivain hobo est une manière de libérer sa propre conscience et la condition de l'homme dans la société du XXème siècle. Mais, quand certains trouvent leur salut dans la fuite et la découverte, d'autre le noie dans l'alcool et la fête. La société offre bien des merveilles mais l'envers du paradis reste sombre.

117. Chaplin Charles, *The Gold Rush (La Ruée vers l'or)*, United States, United Artists, 1925

III. Au nom d'une Génération Perdue

Les effets de la Grande Guerre sont dévastateurs sur le moral des hommes. Même si le continent européen est brisé par ce terrible conflit décimant ses espoirs et ses rêves, il reste un pôle attractif d'envergure pour qui désire pleinement s'exprimer. Dès lors, des milliers d'Américains s'expatrient en France pour goûter aux plaisirs faciles d'une vie reprenant doucement son cours. L'Histoire se répète et ne se ressemble pas car ce nouvel exode est culturel et non plus dans la perspective de conquérir un territoire. Auteurs, artistes, poètes et musiciens trouvent un asile en France pour échapper à l'emprise de leur patrie. Mais ce trouble mondial a des graves conséquences sur le moral des intellectuels, à tel point que les Américains rejoignant l'Europe sont confrontés au désespoir et à la ruine envahissant les rues françaises. Combien de jeunes ont perdu la vie sur le champ d'honneur… combien de destins la guerre a-t-elle fauché… Cette génération d'auteurs venue trouver sur le sol européen un peu de réconfort s'est sentie « perdue » à cause des pertes des deux camps, du déracinement et de l'impossibilité de retrouver un bonheur définitivement détruit. C'est en partie à Paris que les « *Roaring Twenties* » sont les plus marquantes grâce à un petit groupe d'écrivains ayant trouvé dans l'unicité que forme son cercle un sentiment de fêtes et de joie.

> « Aussi, les "Années folles" furent-elles une période d'illusions : jamais époque ne parut si pleine de promesses d'abondance et jamais la pauvreté ne sembla aussi irrémédiablement condamnée. (…) Pourtant "l'Âge doré" n'avait été que reverni à la hâte et le clinquant de la "prospérité" ne faisait, une fois encore, que masquer la médiocrité de la condition de la grande majorité et les difficultés de certains secteurs, l'agriculture en particulier »[118].

Une couche de vernis pour masquer les plus profondes fêlures, c'est peut-être ce qui résume le mieux la vie et l'œuvre de Francis Scott Fitzgerald. À contre-courant des auteurs hobos voyageant par la plume, Scott, lui, détourne les techniques littéraires popularisées par London et Twain dans une autre direction. Désormais, on ne parle plus que de soi, dans ce que l'on

118. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 298

maitrise le mieux – en l'occurrence la richesse et les *parties* pour Scott, les safaris et la pêche pour Hemingway. Fitzgerald évoque l'ensemble de ses peines au fil des romans et confère à son écriture une valeur de témoignage, le dernier souffle d'une époque en train de s'éteindre. Écrire est pour lui le salut le rapprochant d'un passé flamboyant : son couple avec Zelda, leurs problèmes psychologiques réciproques, les nombreuses crises traversées et les grandes fêtes auxquelles ils s'adonnent sont autant d'occasions pour le lecteur de vivre chaque étape du démembrement de leur histoire. La première œuvre de Scott, *This Side of Paradise*, provoque un véritable scandale dans la société américaine car le ton de l'écriture est résolument plus moderne que n'importe quel autre roman de l'époque : le langage s'annexe de tout conformisme et décrit les difficultés de socialisation de l'adolescence. La jeunesse est dépeinte comme étant en révolte perpétuelle contre l'autorité, elle se refuse à mourir au nom des idéaux qu'elle n'a pas choisi et réfute la toute-puissance des instances régissant la vie de la société. Malgré sa portée sur l'ensemble de ses contemporains, ce livre est avant tout composé des souvenirs de Scott avant son mariage avec Zelda. Comme Baudelaire, l'écrivain américain met son cœur à nu dans le récit pour s'exprimer sans contraintes sur ses expériences passées, ses espoirs déçus et ses relations amoureuses – immanquablement vaines – avec le sexe opposé, une honte pour la communauté littéraire bien-pensante. Outre la forme reflétant l'amusement et la frivolité, l'ouvrage se raconte lui-même.

> « [Amory] was resentful against all those in authority over him, and this, combined with a lazy indifference toward his work, exasperated every master in school. He grew discouraged and imagined himself a pariah; took to sulking in corners and reading after lights. With a dread of being alone he attached a few friends, but since they were not among the elite of the school, he used them simply as mirrors of himself, audiences before which he might do that posing absolutely essential to him »[119].

119. Fitzgerald Francis Scott, *This Side of Paradise*, New York, Charles Scribner's Sons, 1920, p. 30, « [Amory] se rebellait contre les détenteurs de l'autorité ; cela, combine à une indifférence nonchalante à l'égard de son travail, exaspérait tous ses maîtres. Il connut le découragement et se prit pour un paria ; il se mit à bouder dans les coins et à lire après l'extinction des feux. Par terreur de la solitude, il se fit quelques amis, mais ceux-ci ne faisant pas partie de l'élite de l'école, ils ne lui servaient que de miroirs, de publics devant lesquels il pouvait prendre des poses, ce qui lui était absolument essentiel » (Fitzgerald Francis Scott, *L'Envers du paradis*, Paris, Gallimard, 1964, p. 41, trad. par Suzanne Mayoux)

Scott évoque ici une certaine catégorie sociale, les nantis et leur caractère obséquieux. Ce qui est scandaleux est le fait de ne pouvoir exister que pour et qu'à travers soi : Amory a **besoin** d'un autre – plus faible sur les conditions physiques et financières que lui – afin de s'élever aux yeux de ses contemporains. Celui-ci est toujours un objet ou un faire-valoir n'étant pas conscient d'être utilisé comme tel et qui sombre, *in fine*, dans l'oubli. La vie du héros – dissimulant à peine les propres actions de Fitzgerald –, est une suite ininterrompue de déceptions et d'échecs : dans ses relations amoureuses avec Myra qui, lorsqu'elle glisse sa main dans la sienne, lui fait ressentir une « *sudden revulsion*[120] » (« répulsion subite »), il préfère alors « *hide somewhere safe out of sight, up in the corner of his mind*[121] » (« se cacher quelque part, hors de vue, dans un recoin lointain de sa tête »), ou bien son amour feint pour Isabelle quand il se rend compte « *that he had not an ounce of real affection for Isabelle* »[122] (« qu'il n'avait pas un gramme d'affection pour elle »). De la même manière, ses études sont également une source de déceptions car,

> « even more than in the year before, Amory neglected his work, not deliberately but lazily and through a multitude of other interests »[123].

La critique voit dans ce premier recueil de souvenirs dictés par le cœur – au centre duquel l'auteur se raconte dans toute la naïveté de sa jeunesse – un péché plus important que les ouvrages interdits mis à l'index. Le fait de donner libre cours à ses pulsions, traduire concrètement ses envies et ses pensées secrètes, se promener de relations en expériences et de rencontres en amours passagères, transgressent les codes éthiques de la société des années 1920. Scott entend tout dire de ce qu'il vit, a vécu et croit devoir vivre par la suite. La vanité des relations avec ses camarades de classe, son incapacité de nouer une relation stable avec une femme et l'incompréhension qu'elle suscite sont autant de manifestations d'une volonté de se mettre au premier plan pour en tirer les conséquences, se comprendre et mieux

120. *Ibid.*, p. 15 (*Ibid.*, p. 28, trad. par Suzanne Mayoux)
121. *Ibid.*, p. 15-16 (*Ibid.*, trad. par Suzanne Mayoux)
122. *Ibid.*, p. 101 (*Ibid.*, p. 104, trad. par Suzanne Mayoux)
123. *Ibid.*, p. 88, « plus encore que l'année précédente, Amory négligeait son travail, non pas délibérément, mais par paresse et en raison d'une multitude d'autres sujets d'intérêts ». (*Ibid.*, p 93, trad. par Suzanne Mayoux)

appréhender les événements. Car l'univers de l'auteur est entièrement focalisé sur l'instant présent et ses incertitudes, ce qui ne favorise en aucun cas la prise de distance par rapport à ce qui est dit. Pareillement, le choix du titre est particulièrement lourd de sens. En effet, « *This Side of Paradise* », pouvant être traduit par « de ce côté du paradis » (n'en déplaise à Suzanne Mayoux), déplace le regard vers une modernité progressiste. L'envers des faits cachés aux yeux des plus jeunes pour ne pas les pervertir est directement représenté dans le titre. C'est dans cette partie du paradis qu'il faut chercher la vérité, la vie telle qu'elle est et non pas celle que l'on voudrait nous faire croire. Mais ce dénuement n'est pas sans conséquences pour l'auteur souffrant de ses échecs successifs.

> « Amory based his loss of faith in help from others on several sweeping syllogisms. Granted that his generation, however bruised and decimated from this Victorian war, were the heirs of progress »[124].

En publiant ce livre, Scott endosse plusieurs rôles : il se fait le porte-parole des jeunes oubliés victimes de la cruauté des hommes sur le champ de bataille et se positionne lui-même comme étant le premier à souffrir des maux de son temps. C'est sans doute cela que la société des « *Roaring Twenties* » a vu dans ce roman – manifeste d'une frange de la population en mal d'idéaux –, c'est-à-dire une question ouverte quant à l'avenir de l'homme. Puisque la jeunesse n'a plus la foi dans le travail et la rigueur de l'autorité, elle se tourne vers des horizons cléments lui ressemblant. C'est la raison pour laquelle Scott cristallise le désespoir de la future Génération Perdue.

> « For the first time in his life he rather longed for death to roll over his generation, obliterating their petty, fevers and struggles and exultations. His youth seemed never so vanished as now in the contrast between the utter loneliness of this visit and that riotous, joyful party of four years before. Things that had been the merest commonplaces of his life then, deep sleep, the

124. *Ibid.*, p. 283, « Amory basait la perte de sa foi dans le secours des autres sur quelques syllogismes foudroyants. Il admettait que ceux de sa génération, si meurtris et décimés qu'ils fussent par cette guerre victorienne, étaient les héritiers du progrès ». (*Ibid.*, p. 271, trad. par Suzanne Mayoux)

sense of beauty around him, all desire, had flown away and the gaps they left were filled only with the great listlessness of his disillusion »[125].

Ces considérations personnelles trouvent un écho à la fin du roman car, au moment où Amory se retrouve sans personne pour lui venir en aide, il procède à un état des lieux très pessimiste et prophétique d'une jeunesse qui allait bientôt faire entendre sa voix :

« (…) the spirit of the past brooding over a new generation, the chosen youth from the muddled, unchastened world, still fed romantically on the mistakes and half-forgotten dreams of dead statesmen and poets. Here was a new generation, shouting the old cries, learning the old creeds, through a revery of long days and nights; destined finally to go out into that dirty gray turmoil to follow love and pride; a new generation dedicated more than the last to the fear of poverty and the worship of success; grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken…»[126].

En matérialisant ses peines et ses espoirs vaincus par le pouvoir irrépressible de la vie, Scott rend justice à sa génération, celle qui ne croit plus en son présent, rêvant de jours sereins et s'imaginant vivre sa jeunesse à l'abri des regards accusateurs. *This Side of Paradise* réussi le projet de bousculer les idées reçues et de faire évoluer les mentalités vis-à-vis des thèmes abordés. En publiant ce recueil, Fitzgerald sort grand vainqueur de tous les combats : il détruit les barrières générationnelles opposant les anciens et les modernes, conquiert le cœur de Zelda, rassemble ses semblables dans ses rangs et ouvre la décennie des années 1920 dans un

125. *Ibid.*, p. 263, « Pour la première fois de sa vie, il attendait avec une certaine impatience la mort qui engloutirait sa génération, avec ses fièvres, ses luttes, ses enthousiasmes insignifiants. Jamais sa jeunesse ne lui avait paru aussi morte que maintenant, dans le contraste entre la totale solitude de ce voyage et l'expédition joyeuse et tumultueuse de quatre ans auparavant. Les choses qui étaient alors les évidences de sa vie, un sommeil profond, le sentiment de la beauté qui l'entourait, tous les désirs, avaient fui et laissé des brèches que seule remplissait la grande apathie de sa désillusion ». (*Ibid.*, p. 253, trad. par Suzanne Mayoux)

126. *Ibid.*, p. 304, « (…) l'esprit du passé hantait une nouvelle génération, jeunesse élue d'un monde livré à la confusion et à la revendication, romantique et nourrie des erreurs et des rêves à demi oubliés d'hommes d'État et de poètes morts. Une nouvelle génération qui reprenait les vieux cris, apprenait les vieilles croyances, au long d'une suite irréelle de jours et de nuits ; destinée à retomber finalement dans ce tourbillon boueux, entraîné par l'amour et l'orgueil ; une nouvelle génération vouée, plus que la précédente, à la crainte de la pauvreté et au culte de la réussite ; à trouver morts tous les dieux, livrées toutes les guerres, ébranlée toute foi humaine… » (*Ibid.*, p. 289, trad. par Suzanne Mayoux)

âge du jazz qui, grâce à la musique, transgresse les tabous. Cependant, aussi étrange que cela paraisse, alors que l'heure est à la fête lors d'immenses *parties* où le swing fait virevolter les jupes des femmes, le passé est le facteur commun reliant les auteurs de la Génération Perdue. Bien plus que pour John Dos Passos ou Gertrude Stein, Scott et Hemingway s'imposent comme étant les dignes représentants d'une époque oubliée, une sorte d'Âge d'or, qu'ils préservent au sein de leurs manuscrits. Dès lors, chaque nouvelle parution de Fitzgerald est bâtie sur une liberté totale et progressive de l'écriture : transcrire ses émotions sans rien omettre, laisser libre cours à ses envies et décrire les moindres aspects de sa vie sans jamais mentir. Son art est donc au service de ce qu'il maîtrise le mieux, autrement dit la vie de luxe et la description d'une société dansante.

> « Scarcely had the staider citizens of the republic caught their breaths when the wildest of all generations, the generation which had been adolescent during the confusion of the War, brusquely shouldered my contemporaries out of the way and danced into the limelight. This was the generation whose girls dramatized themselves as flappers, the generation that corrupted its elders and eventually overreached itself less through lack of morals than through lack of taste »[127].

C'est d'ailleurs de cette percée de la jeunesse brisant les anciens codes sur lesquels les valeurs ont été établies que naît l'union entre Scott et Zelda. Le couple devient mythique à travers leurs écrits mais surtout leur image : lui symbolise le « *Jazz Age* », elle incarne la « *flapper* », la femme émancipée revendiquant l'égalité des sexes, une préfiguration de la féministe contemporaine. Au même titre que Coco Chanel, Louise Brooks et Clara « *It Girl* » Bow, Zelda vit pour les représentations. Elle ne cherche que les orchestres de swing pour s'épuiser à la danse, le flash des photographes pour immortaliser sa beauté et se soûle au champagne en attendant le prochain bal. Sa relation tumultueuse avec son mari est l'occasion de coucher sur

---

127. Fitzgerald Francis Scott, "*Echoes of the Jazz Age*", New York, Scribner's Magazine, 1931, « À peine les citoyens les plus respectables de la république avaient-ils repris leur souffle que la génération la plus folle, la génération qui avait été adolescente pendant la période confuse de la guerre, écarta mes contemporains d'un coup d'épaule pour surgir en dansant sous la lumière des projecteurs. C'était la génération des filles qui se rendirent célèbres sous le nom de *flappers*, la génération qui corrompit ses aînés et finit par présumer de ses propres capacités, moins par défaut de moral que par manque de goût ». (Fitzgerald Francis Scott, *La Fêlure*, Paris, Gallimard, 2012, p. 74, trad. par Marc Chénetier)

la page ses doutes, ses aventures et faire en sorte que le livre soit le témoin de la déchéance morale d'une époque. Ainsi, un événement n'est pas forcément perçu de la même manière à travers les yeux de Scott et ceux de Zelda. Certains de leurs écrits permettent d'avoir une vision panoramique de leur mariage et de leur manière d'appréhender la vie en tant que couple. La lente dégénérescence des Fitzgerald se ressent avec une certaine amertume dans chaque page de *Tender Is the Night* et *Save Me the Waltz*. Malgré une phrase souple et décomplexée dans les thèmes abordés, la faute semble partagée des deux côtés et ne se risque pas à l'amélioration ; leur destin, aussi étroitement lié soit-il, est dissemblable.

> « The figures of Dick and herself, mutating, undefined, appeared as spooks caught up into a fantastic dance. For months every word had seemed to have an overtone of some other meaning, soon to be resolved under circumstances that Dick would determine »[128].

Cette seule citation, issue de l'avant-dernier roman de Scott, illustre parfaitement les désillusions d'une génération post-guerre « *undefined* » (« sans contours précis ») errant sans but, mais aussi la relation vaine du couple des années 1920 balayé par les mutations de la société. Chez Scott, l'inéluctabilité du sort s'acharnant sur sa santé morale est à rapprocher des événements en train de se produire : la crise financière du foyer, le passage à vide de l'écriture, l'époque des « Années folles » en train de sombrer et la paranoïa de plus en plus croissante de Zelda. En lisant *Tender Is the Night*, on s'aperçoit de deux facteurs très importants : d'une part, le roman suit pas à pas le quotidien des Fitzgerald depuis leur exil d'Amérique sur la Côte d'Azur ; il nous montre, avec force détails, les relations déchirant Francis/Dick et Zelda/Nicole et symbolise la fin d'une époque de faste. D'autre part, on se rend compte de la vacuité des liens de plus en plus ténus, l'autre ne parvient plus à comprendre les réactions de sa moitié. De manière plus ou moins claire, ce malaise se ressent chez Zelda et prend une tournure peut-être encore plus tragique sous sa plume.

---

128. Fitzgerald Francis Scott, *Tender Is the Night*, New York, Charles Scribner's Sons, 1934, p. 302, « Les deux silhouettes de Dick et d'elle-même, en cours de transformation, sans contours précis, lui apparaissaient comme des fantômes entraînés dans une danse fantastique. Depuis des mois, chaque mot prononcé semblait lourd d'un autre sens possible, qui ne serait déterminé que dans les circonstances décidées par Dick ». (Fitzgerald Francis Scott, *Tendre est la nuit*, Paris, Gallimard, 2012, p. 444, trad. par Philippe Jaworski)

> « He and she appeared to her like people in a winter of adversity picking over old garments left from a time of wealth. They repeated themselves to each other; she dragged out old expressions that she knew he must be tired of; he bore her little show with a patent mechanical appreciation »[129].

Le temps des secrets, des amours de jeunesse et des espoirs du lendemain est définitivement révolu. La gloire de *The Great Gatsby* semble appartenir à un passé que la Génération Perdue essaie vainement de rattraper. Pourtant, dans une large mesure, la vie de Scott est cet âge d'or de l'Amérique du début du XXème siècle ; le couple formé avec Zelda est le symbole de l'insouciance, de la fragilité de l'amour et de l'affranchissement des codes, aussi bien moraux que littéraires. La frivolité de la jeunesse huppée des années 1920 colore les pages des manuscrits de ces deux auteurs. Le luxe chez Scott doit être perçu comme faisant partie d'un tableau rempli d'amour et de nostalgie. Plonger dans les ouvrages de l'écrivain, c'est revenir vers un passé qui fait rêver une certaine caste américaine en manque d'idéaux ; c'est aussi se souvenir d'une époque où l'on ne vit que de fêtes, de rires et de musiques. Quelque part, derrière strass et paillettes, se cache Fitzgerald, conscience lucide cristallisant sur la page l'atmosphère de son temps et les mœurs de ses contemporains.

> « I spent my Saturday nights in New York because those gleaming, dazzling parties of his were with me so vividly that I could still hear the music and the laughter faint and incessant from his garden and the cars going up and down his drive »[130].

---

129. Fitzgerald Zelda, *Save Me the Waltz*, New York, Charles Scribner's Sons, 1932, p. 195, « Elle trouvait qu'ils ressemblaient tous les deux à des gens qui, lors d'un hiver d'adversité, ressortent de vieux vêtements datant d'une époque d'opulence. Ils se répétaient dans leurs conversations ; elle recourait à de vieilles expressions usées dont elle savait qu'il devait être fatigué ; il supportait son numéro avec une approbation visiblement métallique ». (Fitzgerald Zelda, *Accordez-moi cette valse*, Paris, Robert Laffont, 1973, p. 260, trad. par Jacqueline Rémillet)

130. Fitzgerald Francis Scott, *The Great Gatsby*, New York, Charles Scribner's Sons, 1925, p. 192, « Je passais mes soirées du samedi à New York, parce que ces fêtes brillantes, éblouissantes s'étaient si puissamment imprimées dans mon esprit que je croyais entendre, légers et continus, la musique et les rires dans son jardin, et les voitures qui allaient et venaient dans son allée ». (Fitzgerald Francis Scott, *Gatsby le magnifique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 200-201, trad. par Philippe Jaworski)

Le clinquant, malgré son absence de saveur, ne cesse d'éblouir celui qui est sur le point de tout perdre. Il regarde, analyse, se révèle être à la fois acteur et spectateur d'une déchéance personnelle communicative à son couple. Comme pour la plupart des alcooliques, la boisson a eu un effet destructeur sur l'auteur qui se dédouble aussitôt le premier verre absorbé : il est à la fois le Scott d'une époque oubliée et le Fitzgerald détruit par elle.

> « Même à jeun, Scott n'a jamais cessé de se dédoubler, de se déchirer, de se diviser en plusieurs Scott, se jugeant les uns les autres, se moquant d'eux-mêmes, se plaignant aussi, dialoguant dans leur solitude »[131].

Comme le souligne ici Roger Grenier, son écriture est un piège double : d'une part pour sa santé mentale et d'autre part pour sa santé physique. Tous ses héros sont des extensions de sa personnalité et traduisent des passages de profondes crises identitaires.

> « Les livres sont comme des frères. Je suis fils unique. Gatsby est mon frère ainé imaginaire. Amory (*Loin du Paradis*) mon cadet, Anthony (*Beaux et Damnés*) celui qui me donne du souci, Dick (*Tendre est la nuit*) est comparativement un bon frère, mais tous sont loin de la maison »[132].

Et rétrospectivement,

> « les "frères" de Fitzgerald anticipent curieusement sur des désastres personnels. Les échecs universitaires, professionnels et amoureux d'Amory Blaine, la solitude d'Anthony Patch, la mort de Gatsby, l'exil et le déclin de Dick Diver sonnent le glas de Scott »[133].

---

131. Fitzgerald Francis Scott, *La Fêlure*, Paris, Gallimard, 2012, p. XX, trad. par Marc Chénetier
132. *Ibid.*, p. V, trad. par Marc Chénetier

133. *Ibid.*, p. VI, trad. par Marc Chénetier

Gatsby, c'est lui plus que n'importe quel autre personnage : ils font tout pour conquérir le cœur de l'être aimée ; ils tentent l'impossible pour devenir rapidement et immensément riche ; ils espèrent que le fait de réussir dans la vie suffira à combler les manques. Ce qui est voué à l'échec, au désastre, à la peine et – par extension – à la mort est symbolisé par ce personnage. Sa disparition détermine la direction qu'emprunte Scott dans les dernières années de sa vie au détriment des rêves ayant embelli sa jeunesse. L'envol de ce « frère aîné » est la résignation personnifiée de l'auteur qui rend les armes. L'écriture est un moyen d'extérioriser ses démons et de se laisser paradoxalement dominer par leurs pouvoirs. Il n'a d'autre choix que de poser un miroir devant son visage et de décrire ce qu'il voit. C'est la raison pour laquelle le changement de siècle permet une évolution littéraire sans précédent. En ayant fait de son existence un exemple servant à la compréhension générale d'un pays en pleine mutation démographique, l'auteur poursuit la voie tracée par Jack London quelques années auparavant et élargi l'espace de la page au sein de la modernité. Désormais, on écrit « vrai », on se dévoile au fil des pages sans laisser les artifices entacher l'entreprise. Cette pratique, absolument révolutionnaire pour l'époque – et donc forcément condamnable –, entraine d'inévitables scandales bafouant l'honneur de Scott, porte-parole de la jeunesse. Résignation et combat perpétuel, révolte contre sa condition et apaisement retrouvé, tels sont les dualités assaillant continuellement le romancier.

> « We were well-grown in the tense Spring of 1917, but for the most part not married and settled. (…) So we inherited two worlds—the one of hope to which we had been bred; the one of disillusion which we had discovered early for ourselves. And that first world was growing as remote as another country, however close in time. (…) I do not "accept" that world, as for instance my daughter does. But I function in it with familiarity, and to a growing extent my generation is beginning to run it »[134].

---

134. Fitzgerald Francis Scott, "*My Generation*", New York, Esquire Magazine, 1968, p. 130, « Nous nous trouvions être des enfants à la fois de l'avant-guerre et de l'après-guerre. Nous étions déjà grands en ce printemps inquiet de 1917, mais pour la plupart ni mariés ni établis. (…) De sorte que nous avons hérité de deux mondes : un monde d'espérance, dans lequel nous avions grandi, et un monde de désillusion, que nous avions très tôt découvert par nous-même. Et ce premier monde se faisait aussi lointain qu'un pays étranger, si contemporain fût-il. (…) Ce monde, je ne l'*accepte* pas, ainsi, par exemple, que le fait ma fille. Mais il m'est familier, je fonctionne en son sein et, de plus en plus, ce sont des membres de ma génération qui le font marcher ». (Fitzgerald Francis Scott, *La Fêlure*, Paris, Gallimard, 2012, p. 210, trad. par Marc Chénetier)

Dans la lignée de Thoreau, Twain et London, Fitzgerald réussi pourtant le pari de tout dire sans contraintes avant de se retirer brutalement du devant de la scène. Le jeune homme insouciant fait beaucoup plus que de donner au monde sa vie en pâture : il démultiplie les possibilités littéraires afin que la Génération Perdue se fraye un chemin vers la modernité.

Les rivalités littéraires exercent depuis toujours une fascination sans bornes auprès des critiques et des lecteurs ; celles ayant opposé Scott à Hemingway font partie de ces moments clés dans l'évolution de l'écriture. C'est en lisant les livres de son ami qu'Hemingway trouve le ton juste pour la Génération Perdue. Quand Scott évoque sa jeunesse et sa vie au sein d'un milieu aisé, ce dernier s'exprime sur les horreurs de la guerre sur des milliers de jeunes gens profondément meurtris physiquement et moralement. La scission séparant les deux hommes est marquée par le style d'écriture : d'une part, Scott utilise un vocabulaire recherché et n'hésite pas à multiplier les métaphores pour faire revivre sous ses yeux un monde à la dérive ; Hemingway, d'autre part, se libère progressivement de tous les superlatifs inutiles au bon déroulement du récit et ne se recentre que sur les faits les plus importants. Son verbe est précis, brut et sans ajouts superflus, l'essentiel étant de se fier presque exclusivement à son instinct.

> « (…) "Do not worry. You have always written before and you will write now. All you have to do is write one true sentence. Write the truest sentence that you know." So finally I would write one true sentence, and then go on from there »[135].

Être vrai et écrire sur ce que l'on sait personnellement, tel est le secret de l'auteur développant au fur et à mesure de ses histoires des liens étroits entre sa propre expérience et les actions des personnages et, par extension, le projet de la Génération Perdue. La dualité éloignant les deux écrivains est également facteur de rapprochement car ils évoquent tous deux des faits qui se

135. Hemingway Ernest, *A Moveable Feast*, New York, Charles Scribner's Sons, 1964, p. 11, « Ne t'en fais pas. Tu as toujours écrit jusqu'à présent, et tu continueras. Ce qu'il faut c'est écrire une seule phrase vraie. Écris la phrase la plus vraie que tu connaisses. Ainsi, finalement, j'écrivais une phrase vraie et continuais à partir de là ». (Hemingway Ernest, *Paris est une fête*, Paris, Folio Gallimard, 1964, p. 51, trad. par Marc Saporta et Claude Demanuelli)

sont produits et dont ils ont été témoins. Mais, là où le regard de Scott ne discerne les éléments autrement que dans leur écrin de paillettes, Hemingway décortique les actions en adoptant un point de vue journalistique, comme un reporter de guerre. À la manière de Zola, il se rend directement sur le terrain, prend d'abondantes notes et en extrait des valeurs fondamentales pour être au plus proche de la réalité. Il se fait le porte-parole d'un événement jugé et analysé froidement, avec des phrases courtes au style direct. Plus la réalité est précise, plus la parole s'amoindrit.

> « I said good-by at the hospital at about five o'clock and went out. The porter had my baggage in his lodge and I told him I would be at the station a little before midnight. (…) I went down to the corner where there was a wine shop and waited inside looking out the window. It was dark outside and cold and misty »[136].

Tout l'art d'Hemingway réside dans la précision et la concision de ses phrases décrivant au plus près les sensations. Les nombreux « *and* » rythmant les récits sous autant de coups d'œil des narrateurs qui essaient d'englober un maximum de notions en peu de mots. En suivant à la lettre les conseils de Gertrude Stein, il dépouille sa phrase de tout ce qui l'encombre pour toucher à l'essentiel et s'adresser directement au cœur.

> « Well, I don't have to clean her up, he thought. Take it easy. That's what I got to do. Take it easy. I've got to take it as easy as I can. I've got sort of a chance. If you lay still and don't drink any water »[137].

---

136. Hemingway Ernest, *A Farewell to Arms*, New York, Charles Scribner's Sons, 1929, p. 156, « Je fis mes adieux à l'hôpital vers cinq heures et je partis. Mes bagages se trouvaient dans la loge du concierge, et je lui dis que je serais à la gare un peu avant minuit. (…) Je descendis jusqu'au coin où il y avait un cabaret dans lequel j'attendis en regardant par la fenêtre. Dehors il faisait noir et froid, et il y avait du brouillard ». (Hemingway Ernest, *L'adieu aux armes*, Paris, Folio Gallimard, 1948, p. 141-142, trad. par Maurice-Edgar Coindreau)

137. Hemingway Ernest, *To Have and Have Not*, New York, Charles Scribner's Sons, 1937, p. 172, « En tout cas, je n'ai pas à le nettoyer, songea-t-il. Me tenir tranquille. Voilà ce qu'il faut que je fasse. Me tenir tranquille. Faut que je me tienne le plus tranquille possible. Il me reste quand même une vague chance. Si on ne bouge pas et si on ne boit pas d'eau ». (Hemingway Ernest, *En avoir ou pas*, Paris, Folio Gallimard, 1946, p. 191, trad. par Marcel Duhamel)

La plus grande partie de l'intrigue se dissimule derrière les apparences et superpose deux niveaux de lecture : une approche directe tout d'abord avec le peu de mots employés pour faire la connaissance de personnages malmenés ; une vision subjective d'autre part s'opérant inconsciemment en même temps que la première avec un vocabulaire plus riche et des phrases plus amples. De la même manière – et comme cela s'est vérifié pour Scott –, les différents protagonistes des ouvrages sont des facettes de sa propre vie : Robert Cohn et son impuissance physique face aux femmes n'est pas sans rappeler les blessures de guerre du jeune Ernest sur le front dans *The Sun Also Rises* ; Frédéric Henry, l'ambulancier d'*A Farewell to Arms*, est l'incarnation de l'auteur conduisant des véhicules de secours ; la dureté et le caractère inflexible de Santiago dans *The Old Man and the Sea* est un écho permanent à l'état d'esprit d'un Hemingway vieillissant combattant ses nombreux démons, et ainsi de suite au fil des intrigues. Ainsi, décrire très brutalement les affres des conflits, la séparation des êtres et l'inéluctabilité de l'existence dirige l'entreprise rédactionnelle d'Hemingway qui recentre ses préoccupations sur les correspondances ratées entre les hommes et les faits. Le lecteur côtoie des personnages brisés, bourrus et perpétuellement saouls exprimant, par le moyen de la bouteille, leurs plus secrètes pensées. En cette période de Prohibition – où la pègre régnait sans partage sur les bars et autres « *speakeasy* » et où l'alcool se vendait à prix d'or –, les romans de la Génération Perdue se veulent le reflet de la société et les protagonistes des hommes à la portée de tous, souffrant autant que le peuple et essayant de s'en sortir par tous les moyens. Les relations humaines franches, la camaraderie virile entre bourlingueurs qui boivent, fument et aiment les corridas sont les enjeux de son travail quotidien, un prolongement direct du legs de London. En revanche, la femme – pratiquement inexistante chez le romancier –, est un faire-valoir d'une histoire d'amour impossible, un souvenir, un objet convoité échappant au contrôle. Les « *flappers* » et autres coquettes qui fascinent la société de Scott sont tout bonnement mis au rebut dans l'œuvre d'Hemingway : les seules à trouver grâce à ses yeux étant soit des femmes fatales que rien ni personne ne peut atteindre, soit des épouses fidèles et effacées ne posant aucune question.

> « Women made such swell friends. Awfully swell. In the first place, you had to be in love with a woman to have a basis of friendship. I had been having Brett for a friend. I had not been thinking about her side of it. I had been getting something for nothing. That only delayed the

> presentation of the bill. The bill always came. That was one of the swell things you could count on »[138].

Chez Hemingway, tout est affaire d'argent, de rançons, de combats et de luttes pour la survie. Le manque de compassion dont fait preuve Harry Morgan, le héros cruel et sans scrupules de *To Have and Have Not*, montre parfaitement la dualité des hommes : d'un côté l'appât du gain et de l'autre l'entraide – et donc la moralité.

> "You lose an arm you lose an arm. There's worse things than lose an arm. You've got two arms and you've got two of something else. And a man's still a man with one arm or with one of those. (…) Then after a minute he says, "I got those other two still."[139]

Le titre du roman est d'ailleurs très éloquent pour comprendre l'intériorité de l'auteur. Le courage et le culot nécessaire pour mener à bien les pires méfaits hantent la plupart des visages que croisent le lecteur. À la différence de Scott subissant les affres de l'existence et regardant lentement s'éloigner le temps, l'endurance et la ténacité sont les pièces maitresses des recueils d'Hemingway. Il peut soit faire défaut – comme dans *The Sun Also Rises*, *To Have and Have Not* et dans *Death in the Afternoon*[140] –, soit permet d'accomplir de grands choses et changer son destin – ce qui se vérifie dans les pages d'*A Farewell to Arms* et *For Whom the Bell Tolls*[141]. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le courage des narrateurs des deux derniers romans leur permet de conquérir une femme. Malgré des blessures apparentes,

---

138. Hemingway Ernest, *The Sun Also Rises*, New York, Charles Scribner's Sons, 1926, p. 148, « Une amitié avec une femme, c'est tellement chic. Vraiment très chic. Au début, il faut être amoureux de la femme pour que l'amitié trouve une base. J'avais en Brett une amie. Je n'avais jamais songé à envisager la chose de son point de vue. J'avais obtenu quelque chose pour rien. Cela ne fait que retarder la présentation de la note. La note vient toujours. C'est une de ces belles choses sur lesquelles on peut toujours compter ». (Hemingway Ernest, *Le soleil se lève aussi*, Paris, Gallimard, 1949, p. 168, trad. par Maurice-Edgar Coindreau)

139. Hemingway Ernest, *To Have and Have Not*, New York, Charles Scribner's Sons, 1937, p. 98-99, « Tu perds un bras, tu perds un bras. Il y a pire que de perdre un bras. On en a deux, de bras, comme on en a deux d'autres choses. Et un homme est toujours un homme avec un bras ou avec une de ce que je pense. (…) Puis, au bout d'un moment il dit : « Mes deux autres trucs, je les ai toujours ». (Hemingway Ernest, *En avoir ou pas*, Paris, Gallimard, 1946, p. 109, trad. par Marcel Duhamel)

140. Hemingway Ernest, *Death in the Afternoon*, New York, Charles Scribner's Sons, 1932

141. Hemingway Ernest, *For Whom the Bell Tolls*, New York, Charles Scribner's Sons, 1940

ils sortent tous deux victorieux **et** amoureux de tous les conflits, ce qui est rare chez l'auteur car l'issue du combat ne peut se gagner que dans un camp. Le duel entre l'espadon et Santiago (double du narrateur), est un appel à la résistance et au désir de vivre. Sous couvert du conte, c'est le destin que cherche à rattraper le vieux pécheur, c'est la vie qui se débat pour s'enfuir loin sous les flots et échapper à la mort prochaine. Écrit quelques années avant qu'Hemingway se donne la mort, ce recueil démontre que dans toute défaite se cache une victoire et inversement. Repousser ses limites et ne pas flancher quand le danger se présente résume le travail de l'écrivain. La rage poussant Santiago à tout faire pour venir à bout de l'espadon achève de concrétiser son projet littéraire : ce petit livre rassemble l'ensemble des espoirs déçus et les victoires amères des membres de la Génération Perdue pour bâtir une dernière grande aventure.

> "But man is not made for defeat," he said. "A man can be destroyed but not defeated."[142]

Ce testament peut être perçu comme étant l'accomplissement des actions de l'auteur et du regard jeté sur ses actions passées. Sa vie, comme celle de Scott, sert un destin plus noble car ils utilisent leurs expériences pour donner de l'espoir au lecteur, un confident secret. Lui faire ressentir des émotions profondes se développant au sein de l'inconscient, lui parler de ce que l'on a vécu pour ne jamais l'oublier, l'engager à se dépouiller lui-même de ses préjugés et d'entrer entièrement dans le récit, tels sont les buts de la Génération Perdue afin de développer l'écriture américaine. L'art littéraire des quatre figures de ce cercle est le pilier de notre littérature actuelle car ils développent, chacun à leurs manières, des pistes de réflexions assez larges pour que les futurs auteurs investissent de nouveaux territoires. L'acte de coucher sur la page son ressenti implique bien plus que de faire ressurgir des parcelles de souvenirs durant des années d'apprentissage, c'est avant tout faire corps avec le récit et être au plus près

142. Hemingway Ernest, *The Old Man and the Sea*, New York, Charles Scribner's Sons, 1952, p. 31, « Mais l'homme ne doit jamais s'avouer vaincu, dit-il. Un homme, ça peut être détruit, mais pas vaincu ». (Hemingway Ernest, *Le vieil homme et la mer*, Paris, Gallimard, 1952, p. 121, trad. par Jean Dutourd)

de ce que l'on raconte, en se servant de la parole comme étant le reflet de sa conscience. Ils écrivent pour se comprendre et mettre des mots sur leurs maux.

> « I thought I had paid for everything. Not like the woman pays and pays and pays. No idea of retribution or punishment. Just exchange of values. You gave up something and got something else. Or you worked for something. You paid some way for everything that was any good. I paid my way into enough things that I like, so that I had a good time. (…) Enjoying living was a learning to get your money's worth and knowing when you had it ».[143]

Peu importe que le langage tauromachique, militaire ou maritime fasse défaut au lecteur, l'aspect primordial est de transcrire des émotions jusqu'à présent jamais abordées. Le langage intérieur s'avère être le moteur faisant progressivement avancer l'intrigue en instillant dans l'inconscient du lectorat une nouvelle approche de l'écriture, plus profonde. Si l'on s'adresse ainsi à lui, c'est en grande partie pour ne plus se sentir aussi isolé du reste de la population et rallier les gens à une cause. Les auteurs sont dits « *lost* » parce que volontairement exilés sur le territoire français pour échapper à la marche d'une puissance au sein de laquelle ils ne veulent pas évoluer, mais aussi parce qu'ils sont désorientés vis-à-vis des grands bouleversements mondiaux. Le terme, forgé par Gertrude Stein, s'adresse à tous les révoltés littéraires.

> "You are all a génération perdue." "That's what you are. That's what you all are," Miss Stein said. "All of you young people who served in the war. You are a lost generation."[144]

---

143. Hemingway Ernest, *The Sun Also Rises*, New York, Charles Scribner's Sons, 1926, p. 148, « Je croyais avoir payé pour tout. Pas comme les femmes qui paient, paient et repaient. Aucune idée de rétribution ou de châtiment. Un simple échange de valeurs. Vous renoncez à quelque chose et vous recevez quelque chose en échange. Ou bien vous travaillez pour quelque chose. Vous payez toujours, d'une façon ou d'une autre, pour toutes les bonnes choses. J'avais payé pour assez de choses que j'aimais et je m'étais donné du bon temps. (…) Jouir de la vie consiste à savoir en obtenir le plus possible pour son argent ». (Hemingway Ernest, *Le soleil se lève aussi*, Paris, Gallimard, 1949, p. 168, trad. par Maurice-Edgar Coindreau)

144. Hemingway Ernest, *A Moveable Feast*, New York, Charles Scribner's Sons, 1964, p. 17-18, « Vous êtes tous une *génération perdue*. » « C'est ce que vous êtes. C'est ce que vous êtes tous, dit Miss Stein. Vous autres, jeunes gens qui avez fait la guerre, vous êtes tous une génération perdue ». (Hemingway Ernest, *Paris est une fête*, Paris, Gallimard, 1964, p. 104, trad. par Marc Saporta et Claude Demanuelli)

Des « *young people* » (« jeunes gens ») comme Scott, Hemingway, Sherwood Anderson et T. S. Eliot, arrachés à leur foyer pour prêter main forte au front, des hommes errants ayant perdu leur innocence au champ d'honneur. Cette génération est perdue car trop tôt confrontée à la cruauté de leurs semblables, trop tôt bafouée, mise à l'écart et incomprise. Elle peut alors se scinder en deux groupes distincts : Scott et Hemingway d'un côté, évoquant ensemble une époque révolue et un présent dans lequel ils ne se reconnaissent pas ; Stein et Dos Passos de l'autre, ouvrant l'écriture à la modernité et à la libération totale des carcans, un passage pour les futurs beat. C'est la raison pour laquelle l'acte d'écrire est l'ultime salut, le seul et unique concept dont le sort n'a pu s'emparer. Les ouvrages du duo Scott/Hemingway se répondent sans cesse : ils se lisent mutuellement, se conseillent et réarrangent les phrases de l'autre pour trouver le ton juste. Le caractère trouble qui les unit se fonde sur une relation oscillant constamment entre haine et admiration et ne se ressent complètement qu'à travers les portraits acides de *A Moveable Feast*.

> "Zelda said that the way I was built I could never make any woman happy and that was what upset her originally. She said it was a matter of measurements. I have never felt the same since she said that and I have to know truly."[145]

La jalousie qu'éprouve Hemingway envers son camarade, pour son talent et sa beauté physique, sommeille derrière chaque mot. Il éprouve un malin plaisir à ridiculiser et amoindrir les efforts de Scott car il connait ses faiblesses. En jetant en pâture cette anecdote très personnelle, Hemingway décrédibilise l'art de Fitzgerald en le faisant passer aux yeux de tous pour un être faible, en proie à des doutes perpétuels et sous la coupe d'une femme cruelle et tyrannique. Et pourtant, le regard porté sur son aîné est aussi empreint de tendresse et de bienveillance, de compassion et de nostalgie.

---

145. *Ibid.*, p. 77, « Zelda m'a dit qu'étant donné la façon dont je suis bâti je ne pourrais jamais rendre aucune femme heureuse, et que c'était cela qui l'avait inquiétée au début. Elle m'a dit que c'était une question de taille. Je ne me suis plus jamais senti le même depuis qu'elle m'a dit ça et je voudrais savoir vraiment ce qu'il en est ». (*Ibid.*, p. 243, trad. par Marc Saporta et Claude Demanuelli)

> « His talent was as natural as the pattern that was made by the dust on a butterfly's wings. At one time he understood it no more than the butterfly did and he did not know when it was brushed or marred. Later he became conscious of his damaged wings and of their construction and he learned to think and could not fly any more because the love of flight was gone and he could only remember when it had been effortless »[146].

En s'inspirant mutuellement et en recommandant à l'autre d'être le plus objectif possible, le duo Scott/Hemingway trace une ligne directrice faite de tâtonnements, d'échecs, de succès et de gloires à base de faits vrais, au grand dam du couple Stein/Dos Passos préférant voir l'écriture comme un projet plus général ou déconstruit. Et, malgré l'omniprésence de la phrase courte et directe jalonnant l'ensemble de ses travaux, Ernest Hemingway ne renie pas pour autant l'emphase et la longueur, la beauté dans le superlatif, la description précise qui prend son temps.

> « I have started many stories about bicycle racing but have never written one that is as good as the races are both on the indoor and outdoor tracks and on the roads. But I will get the Vélodrome d'Hiver with the smoky light of the afternoon and the high-banked wooden track and the whirring sound the tires made on the wood as the riders passed, the effort and the tactics as the riders climbed and plunged, each one a part of his machine; I will get the magic of the *demi-fond*, the noise of the motors with their rollers set out behind them that the *entraîneurs* rode, wearing their heavy crash helmets and leaning backward in their ponderous leather suits, to shelter the riders who followed them from the air resistance, the riders in their lighter crash helmets bent low over their handlebars their legs turning the huge gear sprockets and the small front wheels touching the roller behind the machine that gave them shelter to ride in, and the duels that were more exciting than anything, the *put-put*ing of the motorcycles and the riders elbow to elbow and wheel to wheel up and down and around at deadly speed

146. *Ibid.*, p. 60, « Son talent était aussi naturel que les dessins poudrés sur les ailes d'un papillon. Au début, il en était aussi inconscient que le papillon et, quand tout fut emporté ou saccagé, il ne s'en aperçut même pas. Plus tard, il prit conscience de ses ailes endommagées et de leurs dessins, et il apprit à réfléchir. Il avait repris son vol, et j'ai eu la chance de le rencontrer juste après qu'il eut connu une période faste de son écriture, sinon de sa vie ». (*Ibid.*, p. 191, trad. par Marc Saporta et Claude Demanuelli)

until one man could not hold the pace and broke away and the solid wall of air that he had been sheltered against hit him »[147].

En ayant recours à des termes comme « *leaning* » (« se cambrer »), « *duels* » et « *broke away* » (« se heurter »), l'auteur traduit au plus près la vitesse et le caractère intrépide des sportifs. L'absence de points, la prédominance de virgules, points-virgules et des « *and* » engage une lecture accélérée, un souffle suivant le mouvement des jambes de plus en plus rapide sur les pédales. Chez Hemingway, les phrases longues dénuées de ponctuation favorisent l'accélération du rythme, les enchainements de faits se succédant à vive allure et l'affolement du souffle. Assez rare dans ses écrits, les longues phrases décrivent des actions qui se chevauchent, en l'occurrence ici des coureurs sur la piste « *elbow to elbow* » (« épaule contre épaule ») pédalant « *deadly speed* » (« à une allure meurtrière »). Dans ce passage, il n'est pas question de chercher la concision pour transmettre un flot d'émotions et de sensations, mais bien de traduire très précisemment le danger représenté par cette discipline et faire ressentir la dimension épique au sein du vélodrome. Malgré un goût évident pour la description des choses et le fait de prendre le temps de regarder, l'espoir est ailleurs, la liberté de l'écriture se trouve dans l'aspect le plus concis des mots. Il n'est d'ailleurs pas inutile de remarquer que, plus Hemingway avance en âge et se rapproche de sa fin inéluctable, plus le récit se dépouille et les personnages disparaissent. *The Old Man and the Sea*, parachevant une vie de voyages, de découvertes et de gloires, est aussi le dernier cri d'un homme arrivé au bout de sa route sachant pertinemment le vide au-delà de la vague. À l'image de Santiago, le pêcheur solitaire reniant la civilisation, l'auteur ne trouve refuge que sur la mer, à l'abri des regards, le dos tourné vers de nouvelles victoires. Comme le vieil homme, Hemingway fait le

147. *Ibid.*, p. 30, « J'ai commencé à écrire beaucoup de récits sur les courses cyclistes, mais je n'ai jamais rien écrit d'aussi intéressant que les courses elles-mêmes, sur piste, couverte ou non, et sur route. J'évoquerai le Vélodrome d'Hiver, dans la lumière fumeuse de l'après-midi, et les pistes de bois très relevées et le crissement des pneus sur le bois, au passage des coureurs, l'effort et la tactique de chaque courant grimpant et plongeant alternativement dans les virages, chacun faisant corps avec sa machine ; j'évoquerai la magie du *demi-fond*, le bruit des motos avec leurs rouleaux, montés par les *entraineurs*, coiffés du casque pesant, contre les chutes, cambrés en arrière dans leurs lourdes combinaisons de cuir pour mieux abriter contre la résistance de l'air leurs coureurs, casqués plus légèrement, courbés très bas sur leur guidon, leurs jambes tournant les grands pédaliers dentés, la roue avant, plus petite, frôlant le rouleau derrière la moto, qui offrait au coureur un abri, et les duels qui étaient ce qu'on pouvait voir de plus poignant, le pat-pat des motos, et les coureurs épaule contre épaule, roue contre roue, montant, descendant dans les virages, tournant à une allure meurtrière, jusqu'à ce que l'un d'eux, incapable de suivre plus longtemps le train, lâchât prise, se heurtant soudain au mur épais de l'air dont il avait été protégé jusque-là ». (*Ibid.*, p. 95, trad. par Marc Saporta et Claude Demanuelli)

vide autour de lui. On ressent une fin imminente à la lecture de ce court récit car, bien que l'humanité cherche à tout prix à s'imposer sur la Nature, bien que la Génération Perdue repousse ses limites et prône que seul le courage peut triompher, l'homme fini toujours par se retrouver seul, dépouillé, dépossédé de ses biens, épuisé, triste mais peut-être plus riche de ses expériences. L'histoire de son héros se mêle à la sienne de manière touchante entre les luttes contre l'alcool, la vie qui s'échappe et la fragilité de l'être humain face aux éléments.

> « I wish I could show him what sort of man I am. But then he would see the cramped hand. Let him think I am more man than I am and I will be so. I wish I was the fish, he thought, with everything he has against only my will and my intelligence »[148].

L'espadon se débattant encore et encore, c'est la vie qui refuse de se laisser emprisonner ; les requins le dévorant lentement symbolisent les soucis qui rongent progressivement le cœur ; la barque et la voile sont l'incarnation de la ligne de conduite que l'on mène à bien jusqu'à son dernier souffle ; la mer enfin, le destin engloutissant les existences. C'est l'ultime combat avant de se lancer vers de nouvelles conquêtes. La fin de l'histoire est prophétique à plus d'un titre car elle marque l'arrêt des tourments engageant à un avenir meilleur, libéré des entraves.

> « Up the road, in his shack, the old man was sleeping again. He was still sleeping on his face and the boy was sitting by him watching him. The old man was dreaming about the lions »[149].

Ne jamais renoncer, aller toujours plus loin devant et ne rien regretter, tel est l'enseignement distillé au fil des ouvrages. Grâce à ce récit initiatique, désarmant de simplicité dans sa langue

---

148. Hemingway Ernest, *The Old Man and the Sea*, New York, Charles Scribner's Sons, 1952, p. 20, « J'aimerais bien lui montrer, à mon tour, quelle espèce de bonhomme que je suis, moi. D'un autre côté, vaut mieux qu'il ne voie pas la main avec la crampe. Faut le laisser croire que je suis plus costaud que j'en ai l'air, c'est le bon truc pour l'être vraiment. Je voudrais que ça soit moi le poisson, pensa-t-il. C'est lui qui a tous les avantages. Moi, j'ai que ma volonté et ma cervelle ». (Hemingway Ernest, *Le vieil homme et la mer*, Paris, Gallimard, 1952, p. 74, trad. par Jean Dutourd)

149. *Ibid.*, p. 40, « Dans la cabane, là-bas, tout en haut, le vieux s'était endormi. Il gisait toujours sur le ventre. Le gamin, assis à côté de lui, le regardait dormir. Le vieux rêvait de lions ». (*Ibid.*, p. 149, trad. par Jean Dutourd)

et sa conception, Hemingway creuse un peu plus le sillon initié par ses pairs et libère la page vers d'autres horizons. Et pourtant, c'est sans doute par manque de confiance en l'avenir que tout bascule soudain. Seul sur son bateau, avec pour compagnon un fusil Scott Reminger, Ernest Hemingway trouve le salut dans la fuite en se donnant la mort. Ainsi, plus de vingt ans après la disparition tragique de Fitzgerald, l'écrivain voyageur de la Génération Perdue se lance corps et âmes dans un ultime périple : celui de la mémoire. Deux destins fauchés en pleine gloire à l'aube d'une révolution littéraire appartenant à l'Histoire.

Avoir une emprise sur le temps, le décrire, le comprendre et mieux l'appréhender à travers l'écriture résume les principaux axes de la carrière de John Dos Passos. L'ensemble de ses écrits embrasse une époque et balaie les idées reçues concernant la magnificence de l'Amérique au sein de son passé. De tous les auteurs de la Génération Perdue, il est celui par qui la modernité s'installe dans le projet d'écriture du XXème siècle de tout dire sans retenue, tant par le style que par les thèmes de recherches. Comme nous l'avons évoqué plus haut, Scott et Hemingway regardent mélancoliquement une époque au sein de laquelle ils se sentent bien ; Dos Passos, au contraire, se tourne plus franchement vers l'avenir du monde en utilisant le passé comme matériau décisif pour décrire la société actuelle. La trilogie *U.S.A.* relate la constitution des villes autour des lignes de chemins de fer, la mise en place de la hiérarchie sociale avec ses grèves et ses révoltes ; en d'autres termes les grandes heures de l'histoire contemporaine avec toujours un sentiment d'urgence latent.

> « The streets are empty. People have packed into subways, climbed into streetcars and buses; in the stations they've scampered for suburban trains; they've filtered into lodgings and tenements, gone up in elevators into apartment-houses »[150].

150. Dos Passos John, *U.S.A.*, New York, Harcourt Brace, 1930, p. 5, « Les rues sont vides. Les gens se sont entassés dans les métros, ont grimpé dans les tramways et les autobus ; dans les gares ils se sont précipités sur les trains de banlieue ; ils se sont infiltrés dans logements et immeubles, sont montés dans les ascenseurs pour rejoindre leur appartement » (Dos Passos John, *U.S.A.*, Paris, Quarto Gallimard, 2002, p. 33, trad. par Philippe Roger)

Toute la littérature de Dos Passos tourne autour de ce sentiment : le fait de ne pas se sentir à l'aise dans un environnement étouffant qui entoure et asservi les hommes. La vision pessimiste et profondément réaliste des trente premières années du XXème siècle ouvre la voie à une analyse précise du rapport de l'humain à la société et de la place qu'il s'y fait, des pistes de réflexions réutilisées par Ginsberg, Burroughs et Kerouac dans les années 1950. Quoi qu'il en soit, ses œuvres sont le témoin lucide d'une période de notre temps, constamment à la recherche du mot juste traduisant au plus près la situation mise en lumière. Au sein de la « *high society* » de Scott ou les « *flappers* » côtoient les grandes fortunes, dans celle d'Hemingway faite de luttes viriles et de guerres, sa société est résolument naturaliste et réaliste. Ainsi, il n'est pas rare de rencontrer au hasard des pages « *a few drunk bums* »[151] (« quelques clochards ivres ») et « *a sad streetwalker fidgets under a arclight* »[152] (« une péripatéticienne triste qui fait les cent pas sous une lampe à arc »). Sous ses doigts, la ville est le lieu de rencontres par excellence, le refuge des plus noires misères et des relations éphémères. Rien ne dure, tout doit passer. C'est par le moyen de la cité que l'Histoire se raconte. C'est pourquoi l'œil du lecteur suit pas à pas les traces de l'auteur pour que rien ne lui échappe.

> « An L train was rumbling past the end of the street. A whiff of coal smoke stung his nostrils. (…) In the brick houses and the dingy lamplight and the voices of a group of boys kidding and quarrelling on the steps of a house opposite, in the regular firm tread of a policeman, he felt a marching like soldiers, like a side-wheeler going up the Hudson under the Palisades, like an election parade, trough long streets towards something tall white full of colonnades and stately. Metropolis »[153].

---

151. *Ibid.*
152. *Ibid.*
153. Dos Passos John, *Manhattan Transfer*, New York, Harper & Brothers, 1925, p. 18, « Un tram aérien grondait au bout de la rue. Une bouffée de charbon lui monta aux narines. (…) Les maisons de brique, la lumière terne des réverbères, les voix d'enfants qui se taquinaient et se querellaient sur les marches de la maison d'en face, le pas ferme et régulier d'un policeman lui donnaient une impression de mouvement comme de soldats en marche, comme un bateau à roues remontant l'Hudson sous les Palisades, comme un monôme électoral qui se dirigeait par de longues rues vers quelque chose de grand, tout blanc, rempli de colonnades, d'une majestueuse somptuosité. Métropole ». (Dos Passos John, *Manhattan Transfer*, Paris, Gallimard, 1928, p. 21-22, trad. par Maurice-Edgar Coindreau)

Cependant, il ne s'implique à aucun moment dans son récit, préférant adopter le point de vue de son lecteur et se faire lui-même le spectateur du déroulement de l'histoire. Son rôle n'est pas de prendre parti pour un personnage en particulier et lui conférer une place prédominante par rapport aux autres protagonistes : il n'est présent que pour rendre compte des choses telles que le citoyen de tous les jours peut les percevoir. Le regard est alors froid, précis, sans complaisance, tel l'objectif d'une caméra. Tout est affaire de traduction et de mise en mots de sensations ressenties à des instants fugaces.

> « In the heavy heat street, stores, people un Sunday clothes, straw-hats, sun-shades, surface-cars, taxis, broke and crinkled brightly about her grazing her with sharp cutting glints as if she were walking through piles of metal-shaving. She was groping continually through a tangle of gritty saw-edged brittle noise »[154].

L'environnement urbain est une jungle hostile pour l'être humain qui « *groping* » (« se fraye ») un passage parmi une « *gritty saw-edged brittle noise* » (« inextricable mêlée de bruits, rugueux et tranchants, en dents de scie »). C'est un retour à la fameuse loi du plus fort au sein de la Nature, une lutte constante traduisant l'effervescence des villes qui connaissent, à la jonction entre les siècles, un essor considérable et une densité de population toujours plus importante. Dès la parution de *Manhattan Transfer* en 1925, la cité prend une autre tournure auprès du monde littéraire. Désormais, elle gouverne l'homme et échappe à son contrôle. Elle se transforme progressivement en une gigantesque machine qui dévore les êtres, les digère et les libère pour mieux recommencer encore. Un constant glaçant servant de base à *Metropolis*[155], le chef-d'œuvre d'anticipation de Fritz Lang, paru deux ans plus tard. Les libertés accordées à cette puissance sont violemment critiquées par Dos Passos dans l'ensemble de ses travaux. La vision d'un pays devient dès lors une sentence.

---

154. *Ibid.*, p. 123, « Dans la lourde chaleur, les rues, les magasins, les gens endimanchés, les chapeaux de paille, les ombrelles, les tramways, les taxis surgissaient, l'environnaient d'étincelles, l'effleuraient d'éclairs tranchants, comme si elle eût marché parmi les coupures de métal. Elle se frayait un chemin à travers une inextricable mêlée de bruits, rugueux et tranchants, en dents de scie ». (*Ibid.*, p. 172, trad. par Maurice-Edgar Coindreau)

155. Lang Fritz, *Metropolis*, Germany, UFA GmbH, 1927

> « U.S.A. is a group of holding companies, some aggregations of trade unions, a set of laws bound in calf (…) a column of stockquotations rubbed out and written in by a Western Union boy on a blackboard, (…). U.S.A. is a set of bigmouthed officials with too many bankaccounts. U.S.A. is a lof of men buried in their uniforms in Arlington Cemetery. U.S.A. is the letters at the end of an address when you are away from home. But mostly U.S.A. is the speech of the people »[156].

Cette machine monde est la cible de l'ironie d'un romancier critiquant le luxe de la société huppée, dénonçant la frivolité, abhorrant les injustices et rendant compte d'un malaise ambiant qui condamne les hommes à errer pour subsister. Le souffle ouvrier insufflé par London et Upton Sinclair au début du siècle trouve une seconde vie chez l'auteur des années 1930, dans un monde où le travail à la chaîne dans les usines est le maître-mot. Pour lui, écrire c'est prendre les armes afin de défendre les opprimés ; c'est aussi devenir le porte-parole d'une cause et se recentrer sur l'urgence absolue : la survie de l'espèce. Parler au nom d'un « je » n'est plus une priorité, c'est la collectivité qui prime. Son but est de

> « brosser un tableau d'histoire sans équivalent dans la littérature américaine. Rien moins que la généalogie du « siècle américain ». Son « art de conter », il le met au service de cette *restitution* de l'Amérique à elle-même : rendre l'époque, pour Dos Passos, c'est avant tout la rendre à ceux qui en ont été dépossédés »[157].

Scott, Stein, Dos Passos et Hemingway décrivent les effets dévastateurs des trente premières années sur leur psyché et sur le moral des troupes. Par leur entremise, le roman est devenu l'Histoire et l'histoire s'est mise au service du roman. Mais on ressent une impression

---

156. Dos Passos John, *U.S.A.*, New York, Harcourt Brace, 1930, p. 6-7, « Les USA, c'est un ensemble de sociétés de portefeuille, de regroupement de syndicats, une liasse de lois reliées en cuir, (…) une colonne de cotations boursières effacées et réécrites par un jeune garçon de la Western Union sur un tableau noir, (…). Les USA, c'est une clique de fonctionnaires arrogants avec de trop nombreux comptes en banque. Les USA, ce sont beaucoup d'hommes enterrés en uniforme au cimetière d'Arlington. Les USA, ce sont les lettres à la fin d'une adresse lorsqu'on est loin de chez soi. Mais surtout, les USA, ce sont les paroles des gens ». (Dos Passos John, *U.S.A.*, Paris, Quarto Gallimard, 2002, p. 35, trad. par Philippe Roger)

157. *Ibid.*, p. 15-16, trad. par Philippe Roger

grandissante de pouvoir au fur et à mesure que Dos Passos produit des ouvrages. En effet, la société de *Manhattan Transfer* est à l'opposé de celle, plus immense et totalitaire encore, de la trilogie *U.S.A.* Du point de vue initial d'une métropole hiérarchisée et codifiée dans laquelle l'auteur fait se croiser des personnes n'ayant rien en commun, le projet se développe ensuite considérablement dans de plus larges perspectives : dès lors, il dresse un portrait des grands acteurs des trente premières années du XXème siècle, imbriqué dans une rétrospective détaillée des phénomènes sociaux ayant des répercussions sur notre monde actuel. Chez lui, l'écriture s'aventure entre les lignes de l'Histoire pour être à son service. Plus les frontières s'élargissent, moins l'espoir se voit accorder de place. La migration des populations et l'expansion territoriale massive de la collectivité résonnent d'une toute autre teinte dans ses pages. La liberté d'écriture se doit d'exprimer des idées, aussi radicales soient-elles, par la bouche de ceux qui souffrent :

> « Police, governments, armies, presidents, kings… all that is force. Force is not real; it is illusion. The working man makes all that himself because he believes it. The day that we stop believing in money and property it will be like a dream when we wake up. We will not need bombs or barricades… Religion, politics, democracy all that is to keep us asleep… Everybody must go round telling people: Wake up! »[158]

Les accointances avec le système communiste se retrouvent parsemées à de nombreux endroits. Legs de London, le labeur quotidien des travailleurs et des ouvriers dans l'indifférence des hautes instances révolte Dos Passos. Si l'écriture se naturalise, elle se doit d'être à la portée du peuple et s'exprimer en son nom. C'est pourquoi le sort de ses personnages n'a pas l'importance et la valeur dans les écrits respectifs de ses confrères. Volontairement opposé à faire de son héros la figure centrale de l'intrigue, l'auteur ne les décrit que partiellement, leur réservant une toute autre mission. Ce sont en quelque sorte des

158. Dos Passos John, *Manhattan Transfer*, New York, Harper & Brothers, 1925, p. 38, « La police, les gouvernements, les armées, les presidents, les rois… tout ça c'est l'autorité. L'autorité, c'est pas réel ; c'est de l'illusion. C'est le travailleur qui invente tout ça parce qu'il y croit. Le jour que nous cesserons de croire à l'argent et à la propriété, ça sera comme un rêve, quand on se réveillera. On n'aura pas besoin de bombes, ni de barricades… la religion, la politique, la démocratie, tout ça, c'est pour nous tenir endormis… Chacun doit aller dire aux autres : « Réveillez-vous. » (Dos Passos John, *Manhattan Transfer*, Paris, Gallimard, 1928, p.52-53, trad. par Maurice-Edgar Coindreau)

faire-valoir représentant une partie de l'Amérique, des citoyens sortis de la foule reflétant le reste de la population. En les faisant apparaître et disparaître aussi rapidement qu'un claquement de doigt, le romancier traduit le flux constant du peuple en transit qui s'efface pour laisser la place à de nouveaux visages. Ils schématisent également des prises de conscience d'une époque – malgré une absence de constance et de relief –, préférant être spectateur d'événements auxquels ils ne prennent pas part. C'est un écho de la vie actuelle, une existence mouvante et résolument anticonformiste mettant en avant la réussite d'une communauté et non pas l'identité propre de l'homme. Ainsi, les placer dans des situations peu dignes d'intérêt démontre que l'écrivain a une emprise totale sur son récit et peut à tout moment détruire les codes ancestraux liés aux personnages. Dans la tradition d'un Flaubert, d'un Zola ou d'un Dickens, Dos Passos entend laisser une empreinte naturaliste indélébile sur la page et s'aventurer là où personne n'avait osé le faire auparavant.

> « Une force très singulière de probité romanesque l'engage à une restriction de champ qui, en tout état de cause, sert son plus grand secret dessin : écrire l'anti-épopée du *common man* américain ; l'anti-tragédie d'un monde qui a délibérément banni le tragique. Dire, non pas l'homme aux mille tours, ni le héros rassasié de malheurs, mais ces passants de l'histoire qui font trois tours et puis s'en vont »[159].

Comme Frédéric Moreau dans *L'éducation sentimentale*[160], aucun des personnages de ses œuvres ne prend de décisions. Ils subissent plus qu'ils n'agissent et s'enferment dans une spirale les obligeant à recommencer indéfiniment les mêmes actions au fil des événements, ou bien être des parias méprisés par les autres. En dépit de leur présence physique, leur identité et leurs choix, ce sont tous des figurants d'un vaste scénario dans lequel la société tient le rôle-titre. Chez Fitzgerald et Hemingway, la prise de conscience de la jeunesse se traduit par un refus catégorique marqué de suivre des directives imposées et d'agir à sa guise ; Dos Passos, a contrario, met la jeunesse au troisième plan, elle est presque inexistante et sans véritable avenir.

---

159. Dos Passos John, *U.S.A.*, Paris, Quarto Gallimard, 2002, p. 26, trad. par Philippe Roger
160. Flaubert Gustave, *L'éducation sentimentale*, Paris, Michel Lévy frères, 1869

> "Oh we none of us know what we want", burst out Martin. "That's why we're such a peewee generation". "I'm beginning to learn a few of the things I don't want," said Herf quietly. "At least I'm beginning to have the nerve to admit to myself how much I dislike all the things I don't want."[161]

Le cas de Herf schématise cette volonté de s'élever contre l'autorité, ce désir latent traduit une résignation par manque d'armes et de soutien pour se battre. Aussi englobante et totale soit-elle, l'écriture de l'auteur porte la voix de la classe ouvrière au sein d'une période de doutes profonds et de grave crise financière. Digne descendant des combats syndicaux de London et Sinclair, Dos Passos entend rendre compte des conditions de travail des plus miséreux et de l'importance du labeur du citoyen pour que la société puisse tenir debout. À la croisée de la littérature hobo et des voyages entrepris par London, les personnages tels que Mac dans *The 42nd Parallel* et Bud dans *Manhattan Transfer* sont de purs produits de la route ne se stabilisant nulle part, préférant vivre au gré de la direction du vent. Les diminutifs servant à les reconnaitre sont particulièrement intéressants et mérite que l'on s'y attarde. Issus de milieu pauvre et ouvrier, ils ne possèdent que trois lettres : « Mac » dérive de la forme gaélique « *Macc* », signifiant « fils de » et est utilisé comme préfixe de patronymes d'origines irlandaises et écossaises comme MacCain, MacLeod ou MacNulty. Le héros est le hobo doublé du fils prodigue qui hante les routes américaines pour fuir sa famille, trouver du travail et découvrir ce que la vie lui réserve, tout comme Bud Korpenning, dont le nom est la forme abrégée de « *buddy* », le « copain » ou le « pote » en langage familier. Bud est l'incarnation de la rencontre inopinée de la route, le voyageur connaissant les bons plans pour se sortir des situations les plus dangereuses. À l'exacte opposé, on trouve des J. Ward Moorehouse, Eleanor Stoddard ou bien Richard Ellsworth Savage qui, par l'ampleur de leur patronyme, incarnent la fierté de leur classe, la richesse et la réussite ; celle-ci démontre aussi la vanité des relations entretenues entre citoyens de même milieu. Les riches peuplant les pages de Dos Passos sont aussi vaniteux que la faune de la société dansante de Scott. Ils sont le point de

---

161. Dos Passos John, *Manhattan Transfer*, New York, Harper & Brothers, 1925, p. 313, « Oh! nous ne savons pas ce que nous voulons, ni les uns ni les autres, déclara Martin, c'est pourquoi nous sommes une si piètre génération./- Je commence à savoir un certain nombre de choses que je ne veux pas, dit Herf tranquillement. Je finis par avoir le courage de reconnaître à quel point je déteste les choses que je ne veux pas ». (Dos Passos John, *Manhattan Transfer*, Paris, Gallimard, 1928, p.451, trad. par Maurice-Edgar Coindreau)

mire de l'écrivain et jamais plume ne s'est faite aussi acérée que lorsqu'elle résume les soirées clinquantes dans toute leur futilité.

> « The hub of this Paris was the Hôtel de Crillon on the Place de la Concorde, its artery the Rue Royale where arriving dignitaries, President Wilson, Lloyd George, and the King and Queen of the Belgians were constantly parading escorted by the Garde Républicaine in their plumed helmets ; Dick began living in a delirium of trips to Brussels on the night express, lobster cardinal washed down with Beaune on the red plush settees at Larue's, champagne cocktails at the Ritz Bar, talk full of the lowdown over a demie at the Café Weber; it was like the old days of the Baltimore Convention, only he didn't give a damn any more; it all hit him cockeyed funny »[162].

C'est pourquoi l'œil de l'auteur est plus volontiers attentif et attendri au sort de ceux qui se salissent les mains. Dans le prologue de *U.S.A.*, un « *young man* »[163] (« jeune homme ») indéfini est déjà seul, « *walks fast by himself through the crowd that thins into night streets* »[164] (« marche vite à travers la foule de plus en plus clairsemée la nuit dans les rues ») et essaie de trouver un toit pour y passer la nuit. La fin de *The Big Money*, en guise de clôture d'une longue aventure, convoque à nouveau la figure du « *young man* »[165] (« jeune homme ») qui, cette fois, « *waits at the edge of the concrete* »[166] (« attend au bord de la route bétonnée »), son périple achevé. Les trois ouvrages composant *U.S.A.* sont en quelque sorte les étapes du voyageur à différentes époques, du début du siècle jusqu'à la révolution des travailleurs. Paradoxalement, un nombre très restreint de chapitre est consacré à ces vagabonds de la vie : on préfère s'exprimer plus largement au sein de toutes les

---

162. Dos Passos John, *U.S.A.*, New York, Harcourt Brace, 1930, p. 631, « Le cœur de ce Paris-là était l'hôtel Crillon sur la place de la Concorde, et son artère principale, la rue Royale, par où les dignitaires, le Président Wilson, Lloyd George, le roi et la reine des Belges arrivaient en grande pompe escortés par la Garde républicaine aux casques emplumés ; Dick se mit à vivre dans un tourbillon : voyages à Bruxelles dans l'express de nuit, homards arrosés de Beaune sur les banquettes rembourrées de velours rouges chez Larue, cocktails au champagne au bar du Ritz, conversation à mi-voix au Café Weber ; c'était comme au temps de la convention de Baltimore, sauf qu'ils s'en foutait complètement maintenant ; tout lui semblait cocasse ». (Dos Passos John, *U.S.A.*, Paris, Quarto Gallimard, 2002, p. 665, trad. par Philippe Roger)

163. *Ibid.*, p. 5

164. *Ibid.*

165. *Ibid.*, p. 1182

166. *Ibid.*

communautés. Ce garçon dont on ne distingue pas les traits, qui se lance dans l'inconnu, « *a hundred miles down the road* »[167] (« 100 miles à parcourir sur la route »), est multiple : c'est le hobo en lui-même ; le futur beat s'émancipant des règles pour partir et ne plus revenir ; c'est aussi, à plus grande échelle, Dos Passos achevant de s'affranchir des conventions littéraires pour explorer de nouvelles créations. L'œuvre de l'auteur crée le parallèle définitif entre les ouvrages hobo du début du siècle et les écrits beat des années 1950 grâce à des procédés stylistiques novateurs et surprenants. Bien avant l'apparition du cut-up de William Burroughs – parachèvement de la libération de l'écriture –, Dos Passos élabore le projet d'une lecture tripartite : d'une part d'un point de vue interne par le moyen de ses personnages vivant au jour le jour ; d'autre part par l'insertion de biographies d'êtres réels ayant une importance sur l'existence de certains protagonistes ; le regard omniscient de l'auteur, pour finir, symbolisé par la récurrence du « *Camera Eye* » s'arrêtant sur des instantanées de sa vie et s'imbriquant dans une logique de tout dévoiler au lecteur, y compris ses propres souvenirs refoulés.

> « Remembering the gray crooked fingers the thick drip of blood off the canvas the bubbling when the lungcases try to breathe the muddy scraps of flesh you put in the ambulance alive and haul out dead (…) »[168]

Ces séquences, qui préfigurent le « *stream of consciousness* » des romans de Woolf et Joyce, inscrivent le récit dans une réalité immédiate. C'est en rédigeant l'histoire de ces hommes et de l'Amérique que l'inconscient de Dos Passos intègre ses propres sensations au sein de l'entreprise. À une époque où le cinéma produit des monuments aussi divers que *The Gold Rush* ou bien *The Phantom of the Opera*[169], quand Greta Garbo fascine Hollywood par sa beauté et que Charlie Chaplin séduit le monde entier, Dos Passos emprunte et se réapproprie les techniques modernes de mise en abîme fréquemment utilisées par le cinéaste Sergueï Eisenstein. Le fait de fragmenter ainsi l'écriture en de nombreuses sous-catégories traduit

167. *Ibid.*, p. 1184
168. *Ibid.*, p. 423, « Je me rappelle les doigts gris et tordus les gouttes de sang épais suintant à travers les civières le gargouillement des cages thoraciques qui peinent à respirer les lambeaux de chair pleins de boue qu'on met vivants dans les ambulances et qu'on en retire les morts (…) ». (*Ibid.*, p. 456, trad. par Philippe Roger)
169. Julian Rupert, *The Phantom of the Opera* (*Le Fantôme de l'Opéra*), California, Universal Pictures, 1925

plusieurs choses : premièrement, c'est une manière de représenter le monde factice dans sa tourmente et son inéluctabilité ; cela éclaire, dans un second temps, la fatuité des rapports entre les classes ; c'est enfin, et surtout, pour rassembler toutes formes de techniques littéraires y compris les moins utilisées, comme par exemple celles liées aux souvenirs ou bien celles se rapprochant de la forme journalistique. En résumé, la trilogie *U.S.A.* est la somme de tout ce qui a été précédemment évoqué : c'est l'aboutissement d'une contre-littérature engageant davantage à la recherche du sens profond et caché que de la lecture passive. Ces procédés, très modernes et avant-gardistes pour l'époque, créent des correspondances entre le livre et l'œuvre cinématographique pour doter le texte d'un pouvoir supplémentaire : désormais, il s'écoute. L'aspect sonore de l'écriture est particulièrement probant durant les intermèdes « *Camera Eye* », dans lesquels s'expriment diverses sensations tenues apportant un sens aux souvenirs. Comme la madeleine de Marcel Proust, les images qui traversent l'esprit de Dos Passos sont reliées prioritairement aux cinq sens et sont de plus en plus précises à mesure que l'auteur évoque des épisodes de son passé. Parmi ses facultés, la vue est primordiale pour l'écrivain.

> « Daylight enlarges out of ruddy quiet faintly throbbing wanes into my sweet darkness broadens red through the warm blood weighting the lids warmseetly then snaps on enormously blue yellow pink (…) pink sunlight hazy on the clouds against patches of robinsegg a tiny siren hoots shrilly traffic drowsily rumbles clatters over the cobbles taxis squawk the yellow's the comforter through the open window the Louvre emphasizes its sedate architecture of greypink stone between the Seine and the sky (…) »[170].

170. Dos Passos John, *U.S.A.*, New York, Harcourt Brace, 1930, p. 619, « La lumière du jour s'étend à partir de calmes crépuscules rougeoyants qui palpitent doucement dans ma douce obscurité s'élargit rouge à travers le sang chaud qui pèse sur les paupières chaudes et douces puis se déclenche immensément bleu jaune roses (…) les rayons roses et brumeux du soleil frappent les nuages pareils à des œufs de moineau une sirène menue siffle craintivement les véhicules paresseusement roulent brinquebalent sur les pavés les taxis râlent le jaune est le consolateur par la fenêtre ouverte le Louvre souligne la placide éternité de son architecte de pierres gris-rose entre la Seine et le ciel ». (Dos Passos John, *U.S.A.*, Paris, Quarto Gallimard, 2002, p. 653, trad. par Philippe Roger

L'imbrication de ce qui est perçu, l'enchainement de couleurs et leurs significations sont autant de pistes pour traduire les effets de la sensation sur la psyché de l'auteur se dévoilant par petites touches successives. Et, pour aller plus loin encore,

> « Il a beau multiplier les références au cinéma et à la photographie, il n'est pas l'homme de l'image, mais du son. Ses personnages n'ont guère de visages ; ils ont la physionomie de leur langage et de leurs gestes, qui en sont le prolongement. Ses meilleurs livres, comme *U.S.A.*, sont des livres myopes aux objets et aux formes, mais bruissant de paroles échangées ou surprises ; de dialogues ébauchées, interrompus, repris : des *melting-pots* de fiction et de non-fiction ; les creusets où il fond lectures, conversations, rumeurs, histoires vécues et histoires entendues »[171].

À l'image de Rimbaud, les couleurs ont une caractéristique particulière dans son œuvre, régulièrement utilisées afin de créer des parallèles entre elles-mêmes et les personnages. Ainsi, Mac est souvent entouré de rouge et de jaune, signes de révolte et d'une vie au plus proche de la terre ; le bleu, le rose et le noir accompagnent J. Ward Moorehouse, gage de pureté et d'innocence dans sa prime enfance et d'arrivisme la trentaine passée, une fois les échelons gravis. Malgré une certaine prise de distance avec ses personnages et une volonté de ne pas s'appesantir sur leur sort, l'entreprise de l'auteur est pourtant vouée au témoignage et la confession. Bien qu'il y ait une admiration réciproque pour les écrits de ses confrères, Dos Passos sort du cadre popularisé par Scott de ne parler que de soi avec nostalgie, quitte à se faire des ennemis au sein de l'État.

> « War brought the eighthour day, women's votes, prohibition, compulsory arbitration, high wages, high rates of interest, cost plus contracts, and the luxury of being a Gold Star Mother »[172].

---

171. *Ibid.*, p. 13

172. *Ibid.*, p. 538, « La guerre suscita la journée de huit heures, le vote des femmes, la prohibition, l'arbitrage en matière de grève, les hauts salaires, la hausse des taxes d'intérêt et la joie d'être une Mère à la Gold Star ». (*Ibid.*, p. 574, trad. par Philippe Roger)

En opérant des collages de diverses formes littéraires, il élabore une nouvelle forme de construction du récit, plus spontanée et libérée des normes traditionnelles. Une révolution littéraire que Gertrude Stein approfondie beaucoup plus loin encore, à l'aube des années 1950 et de la Beat Generation.

Parmi la grande famille des écrivains, s'il est bien un auteur ayant fait de sa vie et de son œuvre une liberté à part entière, c'est bien Gertrude Stein. Depuis l'émancipation de la jeunesse des pages de Scott aux considérations plus générales concernant l'Amérique sous les doigts de Dos Passos, Stein permet à la Génération Perdue de trouver un refuge pour s'exprimer sans contraintes. Comme Scott et Hemingway, elle s'est volontairement déracinée de son pays d'origine pour s'installer sur le territoire français en 1902, avant que n'éclatent les conflits mondiaux. C'est au sein même de Paris, rue de Fleurus, que son amour de l'art et des formes littéraires à contre-courant des pensées de l'époque s'exprime pleinement et donne à penser aux artistes que rien n'est impossible à qui s'en donne les moyens. C'est pourquoi peintres, poètes, auteurs et philosophes se réunissent quotidiennement chez elle afin d'échanger des idées, débattre et confronter leurs œuvres, dans la tradition des Précieuses du XVIIIème siècle lorsqu'elles tenaient salon. Ainsi se rencontrent au sein de son appartement, lieu incontournable de la bohème parisienne, Picasso, Matisse, Man Ray, Salvador Dalí et tant d'autres figures inoubliables. Bien que très éloigné des États-Unis, ce sanctuaire de créativité perpétue l'identité américaine tout en élargissant ses limites. La figure de cette femme est décisive sur le monde littéraire dans la justesse de son approche pour modifier et alléger la page. Sans son soutien, Scott n'aurait eu le courage de publier *This Side of Paradise* et Hemingway n'aurait jamais trouvé le mot juste et la manière de le dire dans *The Sun Also Rises* ; Picasso ne se serait pas non plus lancé à corps perdu dans le mouvement cubique si Stein ne l'avait pas poussé à transgresser les interdits picturaux. L'auteure est donc l'incarnation de l'anticonformisme dans sa vie et dans ses écrits ; en refusant de se plier aux règles de ses prédécesseurs et en s'octroyant le droit de ne développer que des sujets qu'elle maitrise, elle devient l'une des premières femmes indépendantes à se laisser porter par ses choix. En affichant une relation homosexuelle décomplexée avec sa secrétaire Alice B. Toklas, Stein contre-carre la loi dans un milieu puritain, une source d'inspiration sans égale pour les écrivains beat se focalisant sur son mode de pensée, notamment le jeune Ginsberg.

C'est au sein du Vieux Continent que l'identité du Nouveau Monde trouve une vitalité dont elle a été privée. Grâce à une poignée de conscience, la parole se dit libre et c'est la raison pour laquelle un exode important de la communauté artistique bouleverse les années 1930 et 1950. Les caves de Saint-Germain-des-Prés accueillent Miles Davis, Charlie Parker, Duke Ellington, Louis Armstrong ou Sydney Bechet et permettent aux néophytes de découvrir une musique transgressive. En d'autres termes, la révolution culturelle s'est réellement mise en marche au moment où musiciens, poètes, écrivains et réalisateurs américains posent le pied en France pour n'en plus jamais quitter les frontières. Bien que sa vie soit une étape majeure dans l'avancée des mentalités, la véritable liberté de ton de Gertrude Stein se situe dans son écriture et son goût pour les sensations ressenties à travers les mots. En l'espace de quelques œuvres passées à la postérité, le monde littéraire se modèle sur une langue suscitant des vocations insoupçonnées.

> « Elle fut la première à vouloir écrire ce que parlait l'Amérique d'aujourd'hui et à penser ce que penserait l'Amérique de demain. (…) Miss Gertrude Stein fut la première à découvrir la phrase américaine et à inventer le paragraphe américain : elle fut la première à imaginer un roman-fleuve et des poèmes magiques dans une Amérique qui oubliait Poe et qui continuait George Ohnet »[173].

Dans sa préface à l'œuvre phare de Stein, Bernard Faÿ pointe du doigt un fait très important. Il met ici en valeur la portée du regard de l'auteure sur une société extérieure à elle, l'écrivaine s'étant exilée pour échapper à la censure de son pays. Au-delà du fait qu'elle façonne à sa guise la littérature américaine de son temps, c'est à travers les ouvrages français que les U.S.A. s'ouvrent à l'Âge du Progrès qu'est le XXème siècle. À titre d'exemple, le récit *Three Lives* publié en 1909 est une réécriture à peine déguisée des *Trois contes* de Gustave Flaubert. L'amour des mots de son homologue français dans une langue dépouillée exerce une influence déterminante dans sa propre approche de la phrase : celle-ci se charge, selon elle, de dire spontanément tout ce que l'âme ressent, sans jamais omettre le moindre petit détail. Par le

173. Stein Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, L'imaginaire Gallimard, 1934, p. 7, trad. par Bernard Faÿ

jeu des influences, la plupart des éléments d'*Un cœur simple* se reflètent dans son pendant américain, *The Good Anna*. Les animaux sont la passerelle unissant les deux univers.

> « Anna had conquered, and a few days later little Jane gave her a green parrot to make peace. (…) Anna liked the parrot very well. She was fond of cats too and of horses, but best of all animals she loved the dog and best of all dogs, little Baby, the first gift from her friend, the widow Mrs. Lehntman »[174].

Dans le récit flaubertien, le perroquet est également un présent d'une tierce personne. Mais cette fois, ce n'est pas pour apaiser les tensions mais c'est une marque d'affection, une preuve d'amour, provenant d'Amérique.

> « Ce jour-là, il lui advint un grand bonheur : au moment du dîner, le nègre de Mme de Larsonnière se présenta, tenant le perroquet dans sa cage, avec le bâton, la chaîne et le cadenas. Un billet de la baronne annonçait à Mme Aubain que, son mari étant élevé à une préfecture, ils partaient le soir ; et elle la priait d'accepter cet oiseau, comme un souvenir, et en témoignage de ses respects »[175].

Et, plus loin, lorsqu'Anne se résigne à mourir après avoir achevé l'ensemble de ses services auprès de sa maîtresse, elle se retire progressivement du monde, ayant accomplie sa tâche et voulant à tout prix venir en aide aux animaux en difficulté.

---

174. Stein Gertrude, *Three Lives*, New York, Grafton Press, 1909, p. 30, « Anna était victorieuse, et quelques jours plus tard la petite Jane lui donna un perroquet vert pour faire la paix. (…) Anna aimait beaucoup le perroquet. Elle avait un faible aussi pour les chats et les chevaux, mais de toutes les bêtes celles qu'elle aimait le mieux étaient les chiens et, de tous les chiens, la petite Bébé, le premier cadeau de son amie, la veuve Lehntman ». (Stein Gertrude, *Trois vies*, Paris, L'imaginaire Gallimard, 1954, p. 39, trad. par Raymond Schwab)

175. Flaubert Gustave, *Trois contes*, Paris, Georges Charpentier, 1877, p. 53

> « Stray dogs and cats Anna always kept until she found them homes. She was always careful to learn whether these people would be good to animals »[176].

En revanche, la réécriture diffère radicalement de l'œuvre originale car Félicité se lie dans la tombe avec son perroquet, le seul à ne pas l'avoir abandonnée. Chez Stein, la situation est renversée car le volatile disparaît et n'est que brièvement esquissé à la fin du récit.

> « The parrot had passed out of Anna's life. She had really never loved the parrot and now she hardly thought to ask for him, even when she visited the Drehtens »[177].

À partir de ce point précis, l'affranchissement de Stein l'amène vers d'autres sentiers. Au départ fidèle transcription des nouvelles de Flaubert, elle ancre son récit dans l'époque moderne, avec ses termes, ses codes et sa vision des choses. Dès lors, les mots traduisent au plus près les émotions et l'intériorité des personnages, à l'aide de répétitions et d'un langage simple.

> "About what you was just saying Dr. Campbell about living regular and all that, I certainly don't understand what you meant by what you was just saying. (…) I know you mean honest Dr. Campbell, and I am always trying to believe you, but I can't say as I see just what you mean when you say you want to be good and real pious, because I am very certain Dr. Campbell that you ain't that kind of a man at all, and you ain't never ashamed to be with queer folks Dr. Campbell, and you seem to be thinking what you are doing is just like what you are

176. Stein Gertrude, *Three Lives*, New York, Grafton Press, 1909, p. 67, « Chiens et chats enragés, Anna les gardait jusqu'à ce qu'elle leur trouvât des toits. Elle avait toujours soin de s'informer si ces gens-là seraient bon pour les animaux ». (Stein Gertrude, *Trois vies,* Paris, L'imaginaire Gallimard, 1954, p. 81, trad. par Raymond Schwab)

177. *Ibid.*, p. 68, « Le perroquet était sorti de la vie d'Anna. Elle n'avait jamais réellement aimé le perroquet et maintenant elle ne pensait plus guère à demander à le voir, même lorsqu'elle rendait visite aux Drehten ». (*Ibid.*, p. 83, trad. par Raymond Schwab)

> always saying, and Dr. Campbell, I certainly don't just see what you mean by what you say."[178]

Ayant recours à un vocabulaire hésitant, Stein verbalise les troubles assaillant le cœur de Mélanchta, une femme noire sans éducation issue de la classe populaire. La spontanéité de la langue et le caractère brut des sensations libèrent le « *stream of consciousness* », première manifestation des mouvements transitoires de la pensée s'exprimant librement par-delà les barrières de la censure.

> « Elle aussi peint des cœurs simples et des vies sacrifiées ; et pourtant sans le moindre sentiment de mélancolie impuissante ; rien là qui semble résigné ni révolté ; à aucun endroit n'y est maudit le destin ou la société, sûrement l'auteur aime l'un et l'autre »[179].

Le regard de l'auteure est d'autant plus important qu'il bafoue les règles stylistiques propres aux romans de l'époque ; se recentrer sur soi et se comprendre par le moyen de la parole voguant au gré des sentiments est la base analytique de Stein. Dans ses pages, l'homme hésite, se reprend, réfléchi à haute voix, tâtonne et se retient ; ainsi, la phrase s'étire dans le temps et se répète, les idées se répondent, se contredisent et se chevauchent pour donner un aperçu de l'intériorité du cœur.

> « Always now when he was with her, he was being more, than he could already yet, be feeling for her. Always now, with her, he had something inside him always holding in him, always now, with her, he was far ahead of his own feeling. (…) All he knew was, he was uneasy now

178. *Ibid.*, p. 120, « Sur ce que vous disiez tout à l'heure Dr Campbell, d'une vie régulière et tout ça, je ne comprends certainement pas ce que vous avez voulu dire par ce que vous disiez tout à l'heure. (…) Je sais que vous voulez être honnête Dr Campbell, et j'essaie toujours de vous croire, mais je ne peux pas dire que je voie bien ce que vous voulez dire quand vous dites que vous voulez être bon et vraiment pieux, parce que je suis très sûre Dr Campbell, que vous n'êtes pas du tout ce genre d'homme, et vous n'avez jamais honte d'être avec des drôles de gens, Dr Campbell, et vous semblez croire que ce que vous faîtes est tout à fait comme ce que vous dîtes toujours, et Dr Campbell, je ne vois certainement pas bien ce que vous pensez d'après ce que vous me dîtes ». (*Ibid.*, p. 141-142, trad. par Andrée Valette)

179. *Ibid.*, p. 11

> always to be with Melanctha. All he knew was, that he was always uneasy when he was with Melanctha, not the way he used to be from just not being very understanding, but now, because he never could be honest with her, because he was now always feeling her strong suffering, in her, because he knew now he was having a straight, good feeling with her, but she went so fast, and he was so slow to her (…) »[180].

La spontanéité du langage, sa forme basique et lancinante, l'importance du « *always now* » (« toujours maintenant »), répété d'innombrables fois dans *Three Lives*, ancrent le récit dans une réalité immédiate au sein de laquelle rien n'a de prise, seul compte le sentiment intérieur. Par l'intermédiaire de ses personnages, Stein dresse un portrait du citoyen, en proie à la naissance de la passion et à son caractère pernicieux. Ses trois héroïnes meurent seules, malheureuses en amour pour la plupart mais comblées par la multitude des sensations ressenties à des moments charnières de leur existence. En outre – comme nous l'avons dit – l'art de conter entre les siècles se métamorphose dans un laps de temps très court, à tel point que les évolutions langagières sur la page ont des effets retentissants sur la manière de s'exprimer en société.

> « Ce que veut le XIXème siècle, c'est, pour hausser le quotidien jusqu'à l'art, le munir de l'écriture la plus écrite ; ce que veut le XXème (l'actuel XXème), c'est attribuer au parlé, et surtout au pas encore parlé, la primauté et l'arbitrage des valeurs intellectuelles »[181].

Par le moyen de ces trois nouvelles, Gertrude Stein fait une entrée retentissante en littérature vis-à-vis du traitement du texte et de l'importance de ce que les personnages dissimulent dans

---

180. *Ibid.*, p. 163-164, « Toujours maintenant quand il était avec elle, il en était à montrer pour elle plus de sentiment que déjà il en était capable. Toujours maintenant, avec elle, il avait quelque chose au-dedans de lui qui se retenait toujours, toujours maintenant, avec elle, il était loin en avant de son propre sentiment. (…) Tout ce qu'il savait c'est qu'il était toujours mal à l'aise maintenant avec Mélanchta. Tout ce qu'il savait c'est qu'il était toujours mal à l'aise quand il était avec Mélanchta, non pas comme avant, simplement parce qu'il n'était pas compréhensif, mais maintenant c'était qu'il ne pouvait jamais être honnête avec elle, parce qu'il sentait toujours maintenant la grande souffrance qui était en elle, et parce qu'il savait maintenant qu'il éprouvait un vrai et bon sentiment pour elle, mais elle allait si vite et il était si lent en comparaison ». (*Ibid.*, p. 192, trad. par Andrée Valette)

181. *Ibid.*, p. 10

leur for intérieur. De même, la trame narrative est pratiquement inexistante au fil des œuvres ; le regard est constamment centré sur les aspects troubles de la psyché et ne se soucie pas de la linéarité du récit. Le lecteur est logé à la même enseigne que le protagoniste : il se laisse porter par le flux des intuitions et de ses pensées pour aboutir à des conclusions similaires. Pour l'auteure, Scott et Dos Passos, écrire est un acte de libération de son moi pour son épanouissement. L'appréhension des événements, l'incertitude de l'avenir par rapport à ce que perçoit l'être est sans doute ce qui fascine le plus intensément Stein. Et pourtant, sa vision de l'histoire paraît sortir du cadre de la littérature du XXème siècle pour s'engager ailleurs.

> « Les gens s'inquiétaient et sentaient vraiment ces personnages. Maintenant, voyez-vous, même le cinéma n'y arrive pas. (…) Aussi longtemps que le roman a existé, les personnages ont dominé. Pouvez-vous imaginer aujourd'hui quelqu'un pleurant pour un personnage ? Ils s'excitent pour le livre mais pas pour le personnage. (…) Je pense que c'est la raison pour laquelle la forme romanesque ne fut pas un succès au vingtième siècle. C'est pourquoi les biographies ont connu plus de succès que les romans »[182].

Les ouvrages des auteurs de la Beat Generation, à l'orée des années 1950, se servent de ce trait caractéristique propre à l'écrivaine et puisent dans sa manière de déconstruire le récit pour ne s'adresser qu'à la sensation première, celle qui ne trompe jamais. Grâce aux nombreuses répétitions, aux esquisses et autres hésitations, Stein suggère l'insaisissabilité du réel et la difficulté à apprivoiser ce qui nous entoure. Plus la phrase s'allonge, se tord, devient inaccessible, prend une tournure bancale et difficile à cerner, plus l'auteure s'approche de son but ultime : mettre des mots sur des unités de temps et de perceptions d'une continuité sans aucune fin.

> « Le refus de la discontinuité, l'insistance à neutraliser le temps, le désir de globalité dévoile ses autres préoccupations qui rejoignent celle de nombre d'écrivains de l'avant-garde actuelle. Le récit se résorbe dans le discours présent de l'écrivain en train d'écrire, discours et acte

182. Stein Gertrude, *Ida, a novel*, New York, Random House, 1941, p. 1, trad. par Daniel Mauroc

> d'écrire existant dans un même déroulement. (…) Les portraits qu'elle écrit cherchent, eux, à faire coïncider tous ces temps et tous ces rythmes, celui de la chose ou de la personne du portrait, celui de l'écrivain et celui de la lecture. Le temps de sa perception d'autrui – temps où elle entend, voit, ressent – doit être confondu avec celui de l'écriture (…) »[183].

Comme le signale Claude Grimal, le temps est décisif dans ses ouvrages. Le traduire et comprendre ses effets sur la conscience est le leitmotiv soutenant l'ensemble de l'œuvre. C'est peut-être la quête unifiant entre eux les membres de la Génération Perdue : poursuivre inlassablement le temps qui s'enfuit, essayer de retenir autant que possible les souvenirs avant qu'ils ne s'évanouissent et traduire rapidement leurs pouvoirs sur l'âme. À la différence de ses confrères, le temps est traité chez Stein comme un fantasme, une notion abstraite peinte sur la page en laissant la lucidité et l'impression première guider la plume. Déchiffrer les mystères qui entourent la vie, telle est sa raison d'être.

> « Each period of living differs from any other period of living not in the way life is but in the way life is conducted and that authentically speaking is composition. After life has been conducted in a certain way everybody knows it but nobody knows it, little by little, nobody knows it as long as nobody knows it »[184].

Tout voir, tout entendre et tout assimiler : le socle des livres de Gertrude Stein. Nourrie de ses rencontres picturales et cinématographiques avec Picasso et Luis Buñuel, elle transpose des visions similaires de création et d'immédiateté sensorielle afin de s'approcher de la réalité. Plus la peinture est précise, plus la langue s'attarde et empli tout l'espace.

---

183. Stein Gertrude, *Lectures in America*, New York, Random House, 1935, p. 20-21, trad. par Claude Grimal

184. Stein Gertrude, « *Composition as Explanation* », London, Hogarth Press, 1926, p. 2, « Chaque époque diffère des autres non par son mode de vie mais par la façon dont est saisi ce mode de vie et c'est vraiment cela la composition. Une fois qu'on a saisi la vie d'une certaine manière chacun en est conscient mais petit à petit personne n'en est conscient, vraiment personne en particulier ». (*Ibid.*, p. 44, trad. par Claude Grimal)

> « Remembering is repetition anybody can know that. In doing a portrait of any one, the repetition consists in knowing that that one is a kind of a one, that the things he does have been done by others like him, but, and this is the important thing, there is no repetition in hearing and saying the things he hears and says when he is hearing and saying them. (…) This was the discovery I made as I talked and listened more and more and this is what I did when I made portraits of every one I know »[185].

L'essence des choses, leur perception et l'effet procuré sur la conscience rythment ses écrits. C'est dans cette perspective qu'est rédigé *Autobiography of Alice B. Toklas*. Pour ce roman très novateur, Stein utilise un subterfuge : en se substituant à sa secrétaire et compagne pour raconter leurs deux vies par les yeux et les souvenirs d'Alice Toklas, l'auteure contourne les limites de la censure pour se raconter telle qu'elle est, dans sa nudité. Ce dédoublement est un tour de force à plus d'un titre car il permet non seulement de dévoiler des aspects de sa vie que le lecteur ignore – il fait entrer en scène une tierce personne, une « Gertrude Stein » telle que Toklas la perçoit dans le Paris des années 1920 –, mais il démontre également que l'écriture se modèle à la guise de celle qui la maîtrise. Cependant, une fois le mystère de l'identité éclairci, un doute subsiste encore : qui s'est concrètement exprimé ? Serait-ce Alice Toklas qui a vraiment raconté sa vie ? Une confession de Stein pour se comprendre ? Des hypothèses multiples et tant de pistes éparses. Mais, malgré une absence volontaire d'éclaircissements, le style est plus soutenu que dans aucun autre de ses livres ; la langue est claire, moins sujette aux répétitions et donc accessible au plus grand nombre. Une transparence des mots pour expliquer son intériorité :

> « She says hitherto she had been interested only in the insides of people, their character and what went on inside them, it was during that summer that she first felt a desire to express the rhythm of the visible world. (…) She always was, she always is, tormented by the problem of the external and the internal. One of the things that always worries her about painting is the

185. Stein Gertrude, *Writings 1932-1946*, London, Penguin Books, 2001, p. 295, « Se souvenir c'est répéter, nous le savons tous. Quand on fait le portrait de quelqu'un la répétition consiste à savoir que celui-là est une sorte d'autre, que les choses qu'il a faites ont été faites par d'autres comme lui. Mais, et c'est une chose importante, il n'y a pas de répétition quand on entend et qu'on dit les choses que ce quelqu'un entend et dit, quand il entend et dit. (…) C'est la découverte que j'aie faite en parlant et en écoutant de plus en plus, et c'est ce que j'ai fait quand j'ai fait le portrait de tous ceux que je connaissais ». (*Ibid.*, p. 44, trad. par Claude Grimal)

difficulty that the artist feels and which sends him to painting still lifes, that after all the human being essentially is not paintable »[186].

La représentation picturale est pour Stein la finitude de l'aventure romanesque. En alliant littérature et peinture, elle favorise des correspondances fondatrices entre les diverses sources de créations. A-t-elle suivi l'exemple de Montaigne lorsqu'il disait de son ouvrage « je suis moy-mesmes la matière de mon livre » ? Il suffit pour cela de relire avec attention l'ensemble de son œuvre car, si elle n'avait procédé de la sorte, il n'y aurait pas eu de renouveau littéraire.

L'écriture voyage au fil des siècles dans une Nation en proie aux changements. Les mouvements de pensées ayant transformé les XVIIIème et XIXème siècles favorisent la libération de l'écriture et l'anéantissement des limites imposées. Walt Whitman, Edgar Allan Poe, Herman Melville, Jack London, Mark Twain et les membres de la Génération Perdue apportent leur savoir et leurs espérances pour faire en sorte que la littérature soit le témoignage des épreuves traversées. À partir des années 1940, les États-Unis empruntent une autre direction. Désormais, l'Amérique s'est rendue compte de son importance et sa valeur aux yeux des Nations. La fin de la Grande Dépression marque là encore une avancée décisive dans une industrie toujours plus productive.

« Les États-Unis jouissent, à la fin de la guerre, d'un prestige scientifique, culturel et idéologique inégalé. Leur prospérité fait l'admiration et l'envie des populations affamées, auxquelles les soldats américains distribuent gratuitement cigarettes, chocolats et autres aménités. Leur culture bénéficie d'une popularité dont l'attrait du jazz (illustré par les noms de

186. Stein Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1933, p. 73, « Elle dit qu'auparavant elle s'était seulement intéressée à l'être intérieur des gens, leur caractère et ce qui se passait en eux, mais durant cet été, elle commença à éprouver le désir d'exprimer le rythme du monde visible. (…) Elle a toujours été et elle est toujours tourmentée par le problème des relations entre l'être extérieur et l'être intérieur. Une des questions qui la préoccupe toujours dans la peinture est la difficulté que l'artiste éprouve à *représenter* l'être humain, et qui finit par l'entraîner à composer des natures mortes, car après tout l'essence de l'être humain se dérobe à la peinture ». (Stein Gertrude, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, L'imaginaire Gallimard, 1934, p. 129, trad. par Bernard Faÿ)

> Glenn Miller ou Benny Goodman), mais aussi la fascination pour leurs films – que l'Europe attend avec plus d'impatience qu'ils ont disparu de ses écrans durant les hostilités – viennent témoigner »[187].

Cependant un souffle nouveau murmure au loin. Un vent de rébellion massive se nourrissant de musiques, de littératures, de cinéma et de contre-culture tend à donner de la voix. Un mouvement reniant les aspects conventionnels du pays et faisant éclater au grand jour la vérité. Un âge des jeunes, par les jeunes, pour les jeunes. Notre modernité. « *The Times They Are a-Changin'* » …

187. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 444

Partie II

On the Beat

« *To live outside the law, you must be honest* »

Bob Dylan

I. À l'aube d'une révolte

Elle vient de mettre un terme à la haine. Après six ans de massacres, de conflits et de pertes tant humaines que matérielles, l'Europe se remet péniblement grâce à son intervention. 1945 sonne la fin de la majorité des tourments et la confirmation que l'Amérique est le nouveau leader sur le marché économique et politique. L'ère moderne commence pour le Nouveau Monde, comme le souligne Pierre Mélandri.

> « Dotés, à partir de 1945, de la bombe atomique, à la tête d'une formidable supériorité économique, technologique et financière, revêtus d'un incomparable prestige idéologique et culturel, ils semblent à même d'embrasser l'ultime responsabilité que l'accomplissement de leur destin semble impliquer : rebâtir le monde sur les bases qui ont assuré leur propre succès, en promouvant cette ouverture non discriminatoire des marchés dans laquelle ils voient la clé de leur prospérité comme celle du monde entier, mais aussi le meilleur garant de la paix »[188].

Renforcés dans leur conviction que rien ne peut ébranler la mission que Dieu leur a confiée – à savoir sortir le monde de l'ignorance et gérer activement les affaires des autres Nations –, les États-Unis se pensent comme étant le renouveau de la civilisation, le seul rempart contre l'obscurantisme et la folie meurtrière. Fort de ses victoires et du pouvoir exercé sur l'ensemble des continents, le pays n'a jamais autant incarné le savoir, la culture, l'expansion et la liberté.

> « Concentrant plus de 50% de la capacité industrielle de la planète et plus d'un tiers de la production, disposant de plus de la moitié de la capacité de transport maritime et arrivant au premier rang pour les exportations, l'Amérique domine de très loin toute autre Nation. Son PNB représente trois fois celui de la Russie et plus de cinq fois celui du Royaume-Uni »[189].

188. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 417
189. *Ibid.*, p. 443

Chaque domaine est l'occasion de prouver sa valeur, chaque conquête sa supériorité, chaque création son génie. Il ne suffit pas au pays de se persuader qu'il est le maître à penser de tout un peuple, ses actions et l'inflation économique dans la totalité des secteurs en sont les preuves. Le pendant du « Grand Roman Américain » peut se percevoir à plus grand échelle au niveau de la société. Le « Grand Œuvre Américain » est un ancien projet de la Nation – sans doute son plus ambitieux – de faire en sorte que son modèle soit le seul qui mérite de perdurer.

> « Non seulement, des techniques très neuves sont maîtrisées – de la fabrication du caoutchouc synthétique à la technologie nucléaire, en passant par les systèmes radars, les surgelés, le moteur Diesel et les maisons préfabriquées –, mais les usines nouvelles ont essaimé, telle celle des bombardiers B-24 construite par Henry Ford à Willow Run, près de Detroit, avec des fonds gouvernementaux »[190].

Malgré la crise monétaire paralysant les pays de l'Union Européenne, l'or, l'agriculture et l'industrie américaines demeurent intacts. Face aux autres puissances du Vieux Continent à rebâtir, le territoire ne connaît pas de destructions importantes de ses infrastructures, hormis les pertes humaines de Pearl Harbor en 1941. D'un point de vue économique, c'est grâce à la lutte que mène Roosevelt pour faire sortir le pays de cette crise majeure en instaurant le *New Deal* dans les années 1930 – une restructuration complète de l'économie et de l'évolution du marché – que le sort de la Nation évolue considérablement. Suite à la mort du Président et l'élection de son successeur, Harry Truman, cette politique de restructuration financière se développe en assurant aux Américains un revenu stable et un emploi durant le conflit, malgré un taux de chômage encore élevé. Lors de la conférence de Bretton Woods en juillet 1944, dessinant les contours du système financier international, le dollar connaît un formidable essor et se met au service des autres continents. Suite aux accords votés par les pays alliés durant cette rencontre, le principal objectif pour les États-Unis est de créer un système monétaire mondial définissant un cadre pour favoriser la reconstruction et le développement économique des pays touchés par la guerre – en faisant du dollar le pilier de la nouvelle architecture

190. *Ibid.*, p. 423

économique –, et ainsi déterminer quel sera le « monde libre » de demain au sein duquel les Nations évolueront ensemble. Ce sont les prémices de ce qui sera baptisé quelques années plus tard le « *Global Village* » par Marshall McLuhan, dans son ouvrage *The Medium Is the Massage*[191].

> « Confiants dans la capacité de leurs exportations et de leurs investissements à satisfaire les besoins des Nations industrielles comme les aspirations des pays en voie de développement, ils sont déterminés à organiser le monde selon les principes de la « Porte Ouverte » dont, dès le tournant du siècle, ils avaient fait le pilier de leur politique étrangère »[192].

Secourir les plus démunis et s'assurer par la même occasion aide et fidélité auprès des autres civilisations sont les principaux objectifs du pays à la croisée des conflits. La guerre a littéralement métamorphosé les États-Unis en les propulsant durablement sur le devant de la scène. Elle fait non seulement baisser le chômage en créant des emplois pour des millions d'Américains, mais sort aussi le pays de la Grande Dépression le paralysant depuis plusieurs années. Malheureusement, le *Fair Deal* mis en place par Truman et censé prolonger les effets du New Deal au niveau du plein-emploi, de l'augmentation des salaires, du renforcement de la sécurité sociale et de l'amélioration de l'habitat, est un échec et se heurte au refus massif du Congrès en 1949 lors de la présentation du projet. Ce revirement de situation a de graves conséquences sur la politique et s'avère être la somme de trois facteurs :

> « (…) la conjecture marquée, en 1949, par le premier ralentissement sérieux de l'activité depuis la fin des hostilités ; l'influence au Congrès d'une « coalition conservatrice » que Truman peut d'autant moins bousculer que certains de ses membres contribuent au consensus bipartisan nécessaire à sa politique d'endiguement ; et, à partir de juin 1950, la guerre de Corée qui relègue les réformes au deuxième plan de l'actualité »[193].

---

191. McLuhan Marshall, *The Medium Is the Massage*, London, Penguin Books, 1967
192. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 417-418
193. *Ibid.*, p. 490

De plus, la montée en puissance du Japon commence à sérieusement inquiéter les U.S.A. En juillet 1941, Washington décrète un embargo sur les échanges de pétrole et d'acier entre les deux civilisations car le Japon refuse de retirer ses troupes installées en Indochine ainsi que sur le territoire chinois qu'il a envahi dix ans auparavant. Acculé de toutes parts et ne pouvant plus faire face à la crise terrible subie, le gouvernement japonais choisi la solution la plus radicale pour endiguer le conflit et sortir ainsi de l'impasse.

> « À la mi-octobre, le parti de la guerre prend la tête du gouvernement d'un Japon depuis longtemps frustré par l'attitude condescendante des Anglo-Saxons et offensé par maintes humiliations (…) : après d'ultimes contacts diplomatiques, il décide de lancer une attaque surprise sur la flotte américaine du Pacifique (Pearl Harbor, 7 décembre 1941) »[194].

L'objectif de l'attaque est multiple : anéantir la flotte américaine stationnée à Pearl Harbor afin de conquérir plus facilement l'Asie du Sud-Est et les îles de l'océan Pacifique ; contraindre les forces américaines à quitter Hawaï pour se replier sur leurs terres ; effacer, enfin, l'affront des sanctions économiques prises par Washington. La montée en puissance de cette déclaration de guerre connaît une issue désastreuse quelques années plus tard. Le 26 juillet 1945, en préambule de la conférence de Potsdam, un ultimatum rédigé d'un commun accord entre le Royaume-Uni, les États-Unis et la Chine, somme au Japon de se rendre immédiatement sans quoi il subirait de graves représailles. Malgré de nombreuses négociations, le pays ne se plie pas aux exigences des autres puissances. En août 1945, deux bombes atomiques sont larguées successivement sur Hiroshima et Nagasaki pour faire capituler l'Empire du Japon et permettre ainsi à l'Amérique de s'assurer une place de superpuissance aux côtés de l'URSS. Désormais débarrassée de l'un de ses farouches rivaux, elle se tourne franchement vers l'autre grand adversaire communiste. L'essentiel est de trouver un terrain d'entente entre l'ensemble des États et de régler rapidement les problèmes subsistant autour d'une Allemagne totalement détruite. À partir de septembre 1945 – en application des accords de Potsdam fixant le sort des Nations opposantes durant la période de guerre –, Churchill, Staline et Truman tentent d'apporter une solution quant à ce problème. Dix années sont nécessaires pour venir à bout de

194. *Ibid.*, p. 402

la question et établir la séparation entre les deux États allemands, la RFA et la RDA – ancrés respectivement dans le camp occidental et le camp communiste –, pour finalement trouver un apaisement. Des alliances et des institutions intergouvernementales se mettent en place durant la décennie afin de régir les deux blocs jusqu'à la fin de la guerre froide. Cependant, l'inflation économique provoque de nombreuses grèves dès 1946 et font se rallier les foules. Entre 3 et 5 millions de grévistes expriment la colère du peuple face à la montée d'une Nation ne se préoccupant plus du bien-être des siens et préférant surveiller le nouvel ennemi communiste.

> « Alors que l'entrée dans l'ère nucléaire semble ouvrir une nouvelle phase dans l'histoire de l'humanité, (…) la Grande Alliance tend à se désintégrer. À l'automne 1946, la rupture est pratiquement consommée et à la paix tant espérée succède un duel implacable, recourant à tous les coups hormis à une conflagration mondiale : la guerre froide »[195].

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'opposition entre les deux grandes puissances change les mentalités des citoyens, de la classe politique et de la communauté artistique. Chacun est profondément marqué par une période particulièrement longue durant laquelle le doute, la méfiance et la délation réinstaurent une instabilité rouvrant des plaies à peine cicatrisées. Les divers intérêts concernant la sécurité nationale, le développement économique et l'entente globale se trouvent mis à mal face à une Union soviétique refermée sur elle-même. Les deux blocs de l'Ouest et de l'Est s'érigent l'un contre l'autre et imprègnent de leur haine commune l'ensemble de la culture de cette époque. La « destinée manifeste » des États-Unis d'un côté et l'objectif d'expansion massive du communisme de l'URSS de l'autre entraînent une rivalité stratégique, politique et idéologique de deux États radicalement différents. C'est pourquoi la course aux armements nucléaires et la lutte sans pitié qu'ils mènent tambour battant vont structurer des relations internationales toujours plus tendues au long de ce que les historiens baptisent la « *Cold War* ».

195. *Ibid.*, p. 461

> « Le conflit entre Moscou et Washington prend avant tout la dimension d'une lutte « pour le cœur et l'esprit » des hommes, d'une compétition sur la meilleure façon d'organiser la société. Aussi affecte-il en profondeur tant leur politique extérieure que leur vie intérieure. Chacun est obsédé par la peur de voir l'autre infiltrer ses agents chez lui. Chacun s'efforce aussi de projeter la meilleure image possible de son régime et de sa société. (…) Qu'il s'agisse du « libéralisme anticommuniste » de Truman ou du « conservatisme progressiste » prôné par son successeur, le critère requis reste le même : offrir au monde entier l'image d'un *American Way of Life* identifié à une société de consommation, d'abondance et de liberté »[196].

Afin de contrecarrer le pouvoir grandissant de l'URSS, qui séduit par ses propos et ses idées les autres civilisations, les États-Unis adoptent une politique d'endiguement visant à non seulement freiner l'expansion de la zone d'influence soviétique au-delà des limites de son territoire, mais aussi de contrer les autres pays susceptibles d'épouser les valeurs communistes. Truman – échaudé par les lourdes pertes humaines de la Première Guerre mondiale, de l'emprise de l'idéologie nazie sur les esprits et des effets dévastateurs de l'attaque de Pearl Harbor – désire éviter à tout prix de reproduire une politique isolationniste dans laquelle l'Amérique refuse de s'investir au nom de l'intérêt commun. C'est pourquoi le modèle américain doit prévaloir sur l'ensemble des autres Nations et montrer la marche à suivre, la seule qui vaille la peine d'exister, quitte pour cela à avoir recours à des moyens particulièrement expressifs pour faire entendre raison. Ainsi, la mise en œuvre du Plan Marshall permet aux Américains de s'assurer un contrôle sur les autres pays. Les fonds monétaires alloués servent à reconstruire l'intégralité de l'Europe et rebâtir des centaines de foyers détruits ; rétablir l'ordre et venir en aide aux populations allemandes ; exporter enfin leurs produits partout où ils peuvent faire fructifier l'économie. C'est donc par le moyen de ce projet créé par George Marshall que la Première puissance mondiale s'assure un droit d'autorité inaliénable sur chaque pays ayant recours à cette source de revenus. Champion de la liberté et de la démocratie, partisan des droits de l'homme, l'État américain s'insurge contre des formes de révoltes et de droits sociaux ne correspondant pas à l'image qu'il se fait de la démocratie. À plus large échelle, on peut dire que le Plan Marshall est aussi la projection d'une crainte grandissante face au communisme. En ayant la mainmise sur les pays alliés, elle

196. *Ibid.*, p. 461-462

s'assure d'étendre les frontières toujours plus loin et repousser par la même occasion l'URSS dans ses retranchements.

> « Le Plan Marshall entrera dans l'histoire comme la version la plus « éclairée » de l'endiguement. Il s'inscrit, à n'en pas douter, dans la stratégie économique à long terme à laquelle la politique américaine est identifiée : permettre la réalisation d'un ordre mondial libéral conforme à ses intérêts. […] Le Plan Marshall, conçu de façon exclusivement défensive, est perçu par Staline comme une manœuvre offensive »[197].

La réponse russe est immédiate et sans détours. Enrayer la puissance exercée par son rival sur des terres qu'elle convoite engage l'URSS à utiliser les mêmes armes que son concurrent. Afin de contrer l'étendue de ce plan, Andreï Jdanov proclame dans sa célèbre doctrine que le monde est désormais scindé en deux camps : les « forces impérialistes » impies des États-Unis d'un côté et la volonté « pacifiste et démocratique » menée par l'URSS de l'autre, au centre d'une lutte ouverte. La guerre froide est sans doute le conflit majeur qui aura plus d'une fois fait douter l'Amérique ; jusqu'en 1989, la peur du « rouge » lui posera régulièrement problème, un malaise ressenti aussi bien au sein de la littérature que dans le cinéma. À l'aube des glorieuses années 1950, le pays renforce ses positions vis-à-vis du communisme en faisant le choix de s'armer plus lourdement face à une attaque censée être imminente. L'acmé de cette instabilité est atteinte avec la guerre faisant se confronter la Corée du Nord à celle du Sud, conflit soutenu par les Nations Unies et l'Union Soviétique. Pour éviter que les événements tournent en sa défaveur et se sentant bousculée par l'armée chinoise qui s'implique plus ouvertement, Washington engage ses troupes et menace l'opposant d'utiliser l'arme atomique pour venir à bout des hostilités. Malgré un désistement de Truman, optant pour une politique de dissuasion, le pays se rend compte que la situation peut très vite devenir incontrôlable et qu'il doit se prémunir d'armes plus offensives au vu des prochains combats.

197. *Ibid.*, p. 477–478, 479

> « À cette date, la guerre a eu sur la politique américaine d'énormes effets. […] Elle incite les Américains à multiplier les actions secrètes et de guerre psychologique dans les pays satellites perçus, en raison de leur nationalisme, comme le talon d'Achille de l'Union Soviétique »[198].

Comme le signale Pierre Mélandri, la Guerre de Corée a des effets dévastateurs sur son propre territoire (40 % du potentiel industriel du pays détruits, plus d'un million et demi de morts et une situation à l'heure actuelle toujours très vive entre Nord et Sud), et surtout sur le moral des Américains qui, malgré des accords signés et un apaisement relatif des tensions, n'en sortent pas grandis. L'offensive communiste blesse profondément le peuple du Nouveau Monde à tel point que la eur du « rouge » commence à s'insinuer dans les rangs des citoyens. C'est au sein de ce contexte d'insécurité politique que se met en place une période de l'histoire américaine marquant de nombreuses générations par ses actes et ses visées.

> « Début 1950, alors que les revers viennent de s'accumuler, la révélation de l'existence aux États-Unis d'un réseau d'espions soviétiques, y compris dans un secteur aussi vital que leur effort atomique, déclenche une sorte d'angoisse obsessionnelle dont le maccarthysme sera la principale manifestation psychologique »[199].

Le maccarthysme apparaît dès le début de la guerre froide, dans un climat de paranoïa intense pouvant à tout moment entraîner le monde dans le plus sombre chaos. En effet, dès 1946, le président Truman crée une commission chargée d'identifier et de neutraliser sur son territoire des fonctionnaires subversifs, des partisans du communisme et, à plus large échelle, l'idéologie totalitaire représentée par l'URSS. Au début des années 1950, en dépit de son pouvoir monétaire et de son expansion massive sur la majorité des continents, l'Amérique doute d'elle-même. Le maccarthysme est peut-être la matérialisation de la crainte de l'autre, de ce qu'il trame dans l'ombre et de ses penchants politiques. Suivront de nombreuses dénonciations, parfois infondées, afin de débusquer d'éventuelles présences d'agents doubles au sein de l'administration de l'État et des cercles intellectuels. On soupçonne son voisin

198. *Ibid.*, p. 496
199. *Ibid.*, p. 504

d'être un traitre à la solde de l'ennemi et de corrompre l'entente du pays. Tous les moyens sont donc mis en œuvre pour venir à bout de cette guerre interne gangrénant les populations. C'est la raison pour laquelle la transition entre les années 1940 et 1950 oscille constamment entre troubles et amertume.

> « Alors que les *boys* se font tuer dans une guerre où l'Amérique peut paraître humiliée, la tentation est forte, pour un pays où l'isolationnisme avait longtemps paru le meilleur gage de sécurité, de se persuader que ces déboires sont le fait d'une conspiration des agents du parti communiste et non le prix pour poursuivre, dans un monde potentiellement hostile, sa destinée, que celle-ci est moins menacée par les forces armées de la Chine ou de la Corée que par les traîtres qui, sur place, servent les dessins de l'ennemi et conspirent contre les États-Unis »[200].

Mélandri pousse son analyse plus loin lorsqu'il nous dit que

> « dans ces conditions, le risque d'une « chasse aux sorcières », où le moindre soupçon, la plus irresponsable des dénonciations, se transforme en indice de trahison, est exacerbée parce qu'aux yeux de la quasi-totalité de la population, les communistes ne peuvent prétendre aux garanties qu'assure la Constitution »[201].

Parmi les véhicules de propagandes utilisés à cette époque, le cinéma tient une place de choix. Après la guerre, l'entreprise du septième art est soupçonné d'activités antiaméricaines par la Commission parlementaire. La blacklist rédigée par Hollywood pointe du doigt des artistes sympathisants avec le parti communiste qu'il est urgent d'empêcher de nuire. Ainsi, durant la « chasse aux sorcières », la carrière du scénariste Dalton Trumbo est brisée pour cause de délation et Charlie Chaplin s'exile en Suisse pour produire ses futurs films. Cette tension exacerbée est traduite dans *The Crucible*, la pièce phare d'Arthur Miller, une allégorie du

200. *Ibid.*, p. 512-513
201. *Ibid.*, p. 514

maccarthysme critiquant non seulement les activités des membres ralliés au général McCarthy, mais aussi le regard que pose les personnes sur leurs semblables. Miller traduit très justement les tourments rencontrés par des familles face à la méfiance de l'autre et c'est parce que les gens commettent et répètent inlassablement les mêmes erreurs que sa pièce est d'autant plus réaliste. Outre tous ces troubles, les *Fifties* établissent les États-Unis comme étant le seul vainqueur des plus terribles épreuves et la force motrice qui maintient le monde en place. Sur le plan économique, son PNB représente 40 % du PNB mondial, favorisant ainsi le pays à produire toujours plus pour s'exporter partout. Le monde du travail est littéralement transformé pendant la Seconde Guerre mondiale. Le fait d'implanter des industries navales et aéronautiques sur la côte Ouest et dans les États du Sud génère de l'emploi. Alertés par la promesse d'embauche, le flux des populations enrichi considérablement les régions les plus pauvres du continent, l'urbanisation connait une accélération notable se prolongeant durant la décennie. L'explosion démographique de la Nation s'explique aussi par la production massive de voitures, d'avions et de télévisions. En 1940, on compte près de 4000 postes dans les foyers. Dix ans plus tard, le chiffre quadruple. Cette ouverture au monde, très bon marché, est un formidable outil pour promouvoir des idées et faire se recentrer le peuple sur sa propre unicité. Chaque citoyen peut désormais recevoir des nouvelles des autres États sans bouger de son fauteuil. Cela est particulièrement marquant lors de la campagne présidentielle opposant Dwight D. Eisenhower à Adlai Stevenson en 1952.

> « Les républicains se révèlent beaucoup plus prompts à exploiter les nouvelles ressources de la technologie. Pour la première fois, ils utilisent vraiment la télévision, allant jusqu'à faire fabriquer, par une grande firme spécialisée, des spots publicitaires vantant les qualités d'Eisenhower (…) »[202].

On ne recule devant rien durant les *Fifties*, l'ère de toutes les folies. Dans la course effrénée du toujours plus, l'Amérique est hors catégories. Terre de spectacles et d'excès, vecteur culturel sans précédent, la marque de fabrique du Nouveau Monde s'exporte partout où son

202. *Ibid.*, p. 517

pied ne s'est pas encore posé grâce au jazz, aux jeans, chocolats et chewing-gums distribués sans compter. Des produits symbolisant la jeunesse et l'*American Way of Life*.

L'évolution des mentalités, les conflits mondiaux, les haines, les morts par milliers et les grands bouleversements historiques laissent une trace indélébile sur la littérature. Parmi les nombreuses victimes que comptent la guerre, les auteurs ressentent le plus les effets de manque et recherchent vainement un espoir perdu au champ d'honneur. L'horreur des combats est, pour la plupart d'entre eux, le point de départ d'une réflexion profonde sur l'utilité de l'écriture et sa transmission. L'écrivain (se) raconte en se servant de faits vrais pour illustrer son propos. Ainsi, James Jones utilise ses souvenirs pour témoigner du choc causé par l'attaque de Pearl Harbor sur le moral des hommes dans son roman antimilitariste *From Here to Eternity*[203] ; détracteur du conformisme et de l'asservissement de l'individu au sein de la société américaine bien-pensante, digne successeur du réalisme précis de Dos Passos et de l'écriture journalistique d'Hemingway, Norman Mailer dresse de son côté un tableau sans concessions d'une époque en proie au rejet de l'autre. *The Naked and the Dead*[204], témoin de sa présence dans les conflits du Pacifique, traite des crimes perpétrés au nom d'une cause et permet à l'écrivain de devenir, dans les années 1960 et 1970, l'un des emblèmes de l'opposition à la guerre du Viêt-Nam en dénonçant les névroses et les diverses pathologies de la société. Alors que la Génération Perdue s'efface lentement, l'écriture mûri progressivement et se rend compte de son importance sur la conscience de la population. Scott et Stein partis vers d'autres rivages, Hemingway en quête d'autre proies durant des safaris, les nouveaux auteurs s'emparent de thèmes neufs et poursuivent dans une voie libérée de toutes contraintes. Désormais, les réactions premières et les sensations les plus viles priment sur la trame narrative en élargissent le champ d'investigation de l'auteur. *The Sound and the Fury* de William Faulkner malmène et déconstruit tous les codes précédemment établis en donnant la parole à des désaxés. Dans la continuité du *stream of consciousness* de Joyce et nourri de la pensée psychanalytique de Sigmund Freud, Faulkner cherche à décliner les brusques évolutions de la psyché, à mettre en relief ce qui échappe à la pensée, à dévoiler ce que la parole ne peut exprimer et les multiples digressions qu'empruntent le récit. En entremêlant

203. Jones James, *From Here to Eternity*, New York, Charles Scribner's Sons, 1951
204. Mailer Norman, *The Naked and the Dead*, New York, Rinehart & Company, 1948

monologues intérieurs, pensées secrètes et enchevêtrement des récits par des collages de divers discours rapportés, Faulkner démontre que l'art de l'écrivain se doit d'être un bouclier contre la décadence morale de l'Amérique moderne et propulse le roman aux portes de la littérature moderne.

> « *The street lamps would go down the hill then rise toward town* I walked upon the belly of my shadow. I could extend my hand beyond it. *feeling Father behind me beyond the rasping darkness of summer and August the street lamps* Father and I protect women from one another from themselves our women *Women are like that they don't acquire knowledge of people we are for that they are just born with a practical fertility of suspicion that makes a crop every so often and usually right they have an affinity for evil for supplying whatever the evil lacks in itself for drawing it about them instinctively as you do bed-clothing in slumber fertilising the mind for it until the evil has served its purpose whether it ever existed or no* He was coming along between a couple of freshmen. He hadn't quite recovered from the parade, for he gave me a salute, a very superior-officerish kind »[205].

Dans cet extrait, les nombreuses voix troublant l'esprit de Quentin sont en quelque sorte le leitmotiv de la plupart des ouvrages de Faulkner : les tourments inconscients assaillent sans relâche la continuité du récit par des digressions (ici les passages en italiques), l'absence volontaire de ponctuation crée un ballotement entre pensées et paroles, ponctué de brusques retours à la réalité par l'utilisation du présent immédiat. Grâce à des personnages interlopes que l'on ne croisait jamais auparavant dans les livres – issus parfois des plus basses couches de la population –, l'auteur fustige de façon obsessionnelle les travers de la société américaine

---

205. Faulkner William, *The Sound and the Fury*, London, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929, p. 82, « *Les réverbères descendraient la côte puis remonteraient vers la ville* Jai marché sur le ventre de mon ombre. Je pouvais étendre la main plus loin qu'elle, *sentant mon père derrière moi par-delà l'obscurité âpre de la nuit d'été d'août les réverbères* Père et moi nous protégeons les femmes contre leurs semblables contre elles-mêmes nos femmes *c'est ainsi que sont les femmes elles n'apprennent pas à nous connaître pour la simple raison qu'elles sont nées avec un pouvoir pratique de soupçonner si fertile qu'à tout instant il en croît une véritable récolte de soupçons fondés du reste pour la plupart elles ont l'instinct du mal le talent de suppléer au mal ce qui lui manque de s'en enrouler instinctivement comme on s'enroule la nuit dans ses couvertures fertilisant leur esprit à cet effet jusqu'à ce que le mal ait atteint son but qu'il existe ou non* Il arrivait flanqué de deux étudiants de première année. Il ne s'était pas encore remis de son défilé car il me fit le salut militaire dans un style très officier supérieur ». (Faulkner William, *Le bruit et la fureur*, Paris, Gallimard, 1972, p. 123, trad. par Maurice-Edgar Coindreau)

puritaine, à savoir le statut de droit divin, le racisme, la sexualité, la violence et la damnation. Basés dans le comté fictif de Yoknapatawpha – dans lequel le Sud est le seul horizon pour des paysans se querellant pour la terre –, les ouvrages sont empreints de déception, de misère et de haine raciale. Des attardés mentaux ou des violeurs colonisent le devant de la scène et mettent en évidence les travers de la société. La déchéance progressive des personnages – bons ou mauvais soient-ils – et la place très importante que se fait le mal au sein des cœurs entraînent le récit dans une dimension sociale servant de base à la littérature des années 1950 : le roman social de Richard Wright et de Nathanael West en tête de liste.

> « He caught her wrist. She began to struggle. He plucked the child from her and laid it on the table and caught her other hand as it flicked at his face, and holding both wrists in one hand, he slapped her. It made a dry, flat sound. He slapped her again, first on one cheek, then the other, rocking her head from side to side. "That's what I do to them," he said, slapping her. "See?" He released her. She stumbled backward against the table and caught up the child and half crouched between the table and the wall, watching him as he turned and left the room »[206].

Les phrases courtes, percutantes et directes dans l'ensemble des travaux de Faulkner creusent le sillon dessiné par Hemingway de dire tout ce que l'œil perçoit, traduire ce que le cœur ressent avec les mots justes et le minimum de description possible. La gifle (« *slapp* ») répétée par trois fois, marque la montée en puissance d'une haine farouche envahissant toute la pièce. Les personnages sont volontiers alcooliques, méprisants et mauvais envers des hommes et des femmes plus miséreux qu'eux-mêmes. Chaque roman est l'occasion de s'interroger sur l'identité, la place de l'homme dans une hiérarchie et mettre à nu les travers humains. Cette quête de sens et de vérité est partagée par bon nombres d'auteurs contemporains à Faulkner, notamment John Steinbeck. Dans *The Grapes of Wrath*, la famille Joad est contrainte de quitter l'Oklahoma à cause de la sécheresse, des difficultés économiques et des

206. Faulkner William, *Sanctuary*, London, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1931, p. 40, « Il lui attrapa le poignet. Elle se débattit. Il lui arracha l'enfant, le posa sur la table, saisit l'autre main de la femme au moment où elle allait l'atteindre au visage, et lui serrant d'une seule main les deux poignets, il la gifla. La gifle claqua violemment avec un bruit mat. Il lui envoya de nouveau, sur chaque joue, une gifle qui lui jeta la tête d'un côté sur l'autre. « Tiens ! dit-il. V'là c'que j'leur fais. Tu vois ? » Il la lâcha. Elle faillit tomber en arrière sur la table. Elle prit l'enfant, et, blottie entre la table et le mur, regarda Goodwin tourner les talons et sortir de la pièce ». (Faulkner William, *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1972, p. 124, trad. par R.N. Raimbault et Henri Delgove)

bouleversements du monde agricole dus à la Grande Dépression. L'exode rural des Joad – recherchant désespérément travail, confort et dignité – est un écho à toutes les familles bafouées durant cette période et que le monde a oublié. Ses personnages sont aussi brisés par l'existence et essaient de survivre comme ils le peuvent.

> « In the little houses the tenant people sifted their belongings and the belongings of their fathers and of their grandfathers. Picked over their possessions for the journey to the west. The men were ruthless because the past had been spoiled, but the women knew how the past would cry to them in the coming days. The men went into the barns and the sheds. (…) Harness, carts, seeders, little bundles of hoes. Bring em out. Pile 'em up. Load 'em in the wagon. Take 'em to town. Sell 'em for what you can get. Sell the team and the wagon, too. No more use for anything »[207].

Dans une démarche similaire à celle de Faulkner et de London, Steinbeck parle au nom du peuple et s'intéresse aux anonymes luttant pour mener une vie honnête malgré les épreuves. L'appel contestataire du début du siècle est toujours aussi présent entre les lignes des auteurs américains. La grève des années 1930 dépeinte dans *In Dubious Battle*[208] sert de base pour critiquer le système politique de l'époque et évoquer plus généralement l'état d'esprit des ouvriers dans la crise de l'entre-deux-guerres. La solidarité et la camaraderie permettent à l'ensemble de la classe ouvrière de surnager dans ces eaux troubles et ce, malgré les coups durs. Ces hommes bafoués et rejetés des institutions se retrouvent aussi dans la parabole *Of Mice and Men*. Indéfectiblement liés par le sort et voués à errer indéfiniment sur les routes américaines, Lennie et George sont malmenés par les événements parce qu'ils célèbrent l'instant présent en se laissant bercer par leurs rêves. Ils incarnent des valeurs simples dans un monde délaissant l'individu.

---

207. Steinbeck John, *The Grapes of Wrath*, New York, Viking Press, 1939, p. 58, « Dans leurs petites maisons, les métayers triaient leurs affaires et les affaires de leurs pères et de leurs grands-pères. Ils choisissaient ce qu'ils emportaient avec eux dans l'Ouest. Les hommes étaient impitoyables parce qu'ils savaient que le passé avait été souillé, mais les femmes savaient que le passé se rappellerait à eux à grands cris, dans les jours à venir. Les hommes allaient dans les granges, sous les hangars. (…) Harnais, charrettes, semoirs, petits paquets de houes. Sors-les, mets-les en tas. Charge-les sur la charrette. Porte-les à la ville. Vends-les pour ce qu'on t'en donnera. Vends l'attelage et la charrette aussi. Nous n'avons plus besoin de rien ». (Steinbeck John, *Les raisins de la colère*, Paris, Gallimard, 1947, p. 122, trad. par Marcel Duhamel et Maurice-Edgar Coindreau)

208 Steinbeck John, *In Dubious Battle*, New York, Covici-Friede, 1934

> "*But not us! An' why? Because… because I got you to look after me, and you got me to look after you, and that's why*." (…) "O.K. Someday—we're gonna get the jack together and we're gonna have a little house and a couple of acres an' a cow and some pigs and—" "*An' live off the fatta the lan'*," Lennie shouted. "An' have *rabbits*. Go on, George! Tell about what we're gonna have in the garden and about the rabbits in the cages and about the rain in the winter and the stove, and how thick the cream is on the milk like you can hardly cut it. Tell about that, George."[209]

C'est à cause de leurs différences, du fait de leur non-appartenance à une catégorie sociale et de leur refus de se soumettre à un ordre établi – préférant le travail saisonnier de ranch en ranch sans jamais s'implanter –, que Lennie et George sont appelés à rester sur la route et à apprendre constamment pour poursuivre leur course. Ce sont les derniers hobos d'une époque révolue servant de passerelles entre les courants littéraires avec, d'une part, la Génération Perdue et les émules qu'elle a suscité dans la communauté littéraire et la Beat Generation d'autre part, célébrant le voyage et la libération sous toutes ses formes. Par l'entremise de ces deux personnages atypiques, Steinbeck clôture un pan de la littérature américaine centrée à la fois sur elle-même et sur des valeurs qu'elle défend pour redéfinir les perspectives des romanciers en devenir.

> « Le monde de Steinbeck est un monde cruel qui justifie un pessimisme né d'une sensibilité trop aisément froissée et qui, aux moments de révolte, frôle parfois la morbidité. Il aime peindre les déshérités, les monstres et les fous, il affectionne les scènes d'horreur et de brutalité, mais, à la différence de Hemingway, il ne se permet pas de violences gratuites et ses héros n'ont rien du matamore. (…) Jamais il ne manque de laisser entrevoir, à travers un

209. Steinbeck John, *Of Mice and Men*, New York, Covici-Friede, 1937, p. 8, « *Mais pas nous! Et pourquoi ? Parce que… parce que moi, j'ai toi pour t'occuper de moi, et toi, t'as moi pour m'occuper de toi, et c'est pour ça.* (…) Ben voilà. Un jour, on réunira tout not' pèze, et on aura une petite maison et un ou deux hectares et une vache et des cochons et … *On vivra comme des rentiers*, hurla Lennie. Et on aura des *lapins*. Continue George. Dis-moi ce qu'on aura dans le jardin, et les lapins dans les cages, et la pluie en hiver, et le poêle, et la crème sur le lait qui sera si épaisse qu'on pourra à peine la couper. Raconte-moi tout ça George ». (Steinbeck John, *Des souris et des hommes*, Paris, Gallimard, 1955, p. 44, trad. par Maurice-Edgar Coindreau)

> idéalisme vivace, encore qu'éternellement blessé, une tendresse de bon Samaritain envers ses compagnons de misère et de rêve dans cette vallée de larmes »[210].

La puissance créatrice de cette histoire marque Lewis Milestone qui immortalise sur grand écran en 1939 la relation de ces deux écorchés-vifs, quand le monde regarde déjà dans une autre direction. Alors que l'Histoire s'apprête à être encore bouleversée, la littérature flirte avec le cinéma et s'empare de la musique pour explorer de nouveaux rythmes.

Jamais décennie ne s'est montrée aussi fastueuse et brillante. Les années 1950 sonnent le début de l' « *American dream* » pour les arrivants sur les terres du Nouveau Monde. La publicité et les médias vantent les mérites de la consommation de masse et de l'abondance des produits américains partout sur la surface du globe. Tout est disponible, tout est permis, le rêve est une réalité dans une société où rien ne semble entraver la marche en avant du progrès. Dans la ligne directrice des années 1920, au temps où les *parties* berçaient la vie des nantis, cette nouvelle décennie promet créations, cultures et activités exponentielles auprès de chaque couche de la société afin de faire briller son modèle.

> « Les *Fifties* sont, d'une certaine façon, des années clinquantes : elles correspondent à un sentiment d'autosatisfaction triomphant que nourrit la prolifération des automobiles avec leurs chromes rutilants. Enfin à même, après des années de crise et de conflit, de jouir paisiblement de la vie, le pays ne songe qu'à savourer un confort matériel inconnu jusqu'ici »[211].

Bien que d'importants enjeux se jouent entre les États-Unis et l'URSS au niveau mondial, c'est au cœur de la ville que les mentalités évoluent et se confrontent, notamment en ce qui concerne la culture et la musique. Celle-ci joue en effet un rôle fondateur pour les écrivains et les poètes en façonnant l'art d'écrire de la plupart d'entre eux. Nourris de blues et du jazz des

---

210. *Ibid.*, p. 24
211. *Ibid.*, p. 544

trente années venant de s'écouler, l'écriture des futurs membres de la Beat Generation se calque sur le tempo de la batterie, improvise comme les solos des saxophones et se laisse emporter par les envolées du piano sur des airs endiablés du be-bop, nous y reviendrons. L'émergence du blues, du jazz et du negro spiritual au début du XXème siècle embrase l'âme des Afro-Américains qui, arrachés de leurs terres par le blanc colonisateur, trouvent dans la musique le moyen d'expression idéal pour exprimer leur ressenti. Depuis 1910, date hypothétique où le jazz voit le jour dans la chaleur de la Nouvelle-Orléans, l'avenir de l'homme est étroitement lié aux notes produites. Cette nouvelle forme de libération de la parole, avant même qu'elle s'immisce au sein de l'écriture des beat, traduit le mal-être de la communauté noire bafouée par les Blancs. Musique populaire dans les *speakeasys* – où alcool et prostitution de bas étage font bon ménage –, le jazz n'obtient ses lettres de noblesses qu'au contact des orchestres de Louis Armstrong, Duke Ellington, Count Basie ou bien Glenn Miller dans les années 1930. L'émergence du swing, subtil mélange de blues et de rythmes syncopés, bouleverse la vie de Scott Fitzgerald et permet aux populations victimes de la Grande Dépression de relever la tête. On réclame aux groupes toujours plus de strass, de paillettes et de joie pour endiguer un mal profond rongeant l'ouvrier subitement chômeur. Qu'importe l'instrument utilisé – guitare, banjo, trompette ou saxophone –, le musicien parle au nom d'une communauté et fait de son art le sens de sa vie.

> « Il s'agit pour eux d'une respiration intime, d'une conception personnelle de la flexibilité du temps et de l'espace, une sensation cénesthésique impossible à fixer, un sentiment jubilatoire de délivrance qui ne passe pas forcément par l'exubérance mais plutôt par une oscillation vitale entre tension et décontraction, entre le temps mesuré et le temps vécu »[212].

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, le public veut oublier et se divertir pour à nouveau espérer en son avenir. C'est pourquoi le jazz suit une évolution progressive, au même rythme que les attentes de la population : au départ conçu pour la danse dans les bals populaires, il se complexifie, se syncope et s'accélère grâce à de petites formations faisant la part belle à l'improvisation. Dès le début des années 1940, la nouvelle génération de jazzmen – portée par

212. Balen Noël, *L'Odyssée de Jazz*, Paris, Liana Levi (6ème édition), 2012, p. 146

Charlie 'Bird' Parker, Miles Davis, Dizzy Gillespie et Thelonious Monk – forge le be-bop, un style se démarquant radicalement du swing initial. Tempo rapide et nerveux, mélodies tortueuses et fragmentées, le bop est revendiqué comme étant une musique excitante et séduisante pour les jeunes, s'envisageant d'une certaine manière.

> « Les aspects les plus visibles et immédiats – donc plus anecdotiques – du bop sont avant tout les manifestations comportementales de ses protagonistes. Une mode vestimentaire très codée, des rites particuliers et un langage hermétique, voire ésotérique, s'installeront rapidement dans le milieu pour cultiver une certaine différence et entretenir la marginalisation. (…) Il faut désormais être *hip*, dans le coup, branché et non conformiste, en opposition au *square* qui, lui, respecte les conventions et les valeurs dominantes »[213].

Au sein d'un environnement centré principalement sur son image et son profit, les jazzmen font figure de vrais héros pour la jeunesse, des modèles à imiter. Ils s'affranchissent des codes et des contraintes pour ne se laisser manipuler par aucun système. Rejeté par les adultes, cette musique se veut la représentation d'une jeunesse en mal d'idéaux désirant se gérer par elle-même et ne croyant plus aux promesses de l'autorité. À partir des années 1940 – et de manière encore plus frappante dans les années 1950 –, l'adolescent tourne le dos à ce qu'il connaît afin de s'aventurer dans des lieux interdits. Comme les hobos quelques années auparavant, il choisit de s'affranchir des règles et se vouer à l'expérimentation à travers des goûts musicaux, artistiques et cinématographiques qui lui sont propres. À cœur rebelle, musique sexuelle ; le jazz fait parler la contestation.

> « Le be-bop est une affaire de noctambule, de marginaux, de provocateurs, de jeunes musiciens exaltés et imaginatifs dont les excentricités, tout au moins au début du mouvement, ont parfois masqué les apports savants, complexes et subtils de leur art »[214].

---

213. *Ibid.*, p. 263-264
214. *Ibid.*, p. 263

À la fin des *Forties*, des dizaines de clubs de jazz fleurissent sur la 52e rue à Manhattan et rameutent chaque soir des centaines de passionnés ou de curieux. Parmi la foule de boppers enflammant les nuits new-yorkaises, les plus célèbres figures du mouvement restent Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Miles Davis. Les trois musiciens, dans des styles différents et pourtant complémentaires, posent chacun une pierre à l'édifice du bop avec leurs compositions et prouvent que la musique est le reflet de la société. Une époque bénie pour Davis, l'homme qui révolutionne le monde du jazz en quelques accords et vit de l'intérieur une époque en pleine mutation culturelle.

> « But 52nd Street was something else when it was happening. It would be crowded with people, and the clubs were no bigger than apartment living rooms. They were so small and jam-packed. The clubs were right next to each other and across the street from one another. The Three Deuces was across from the Onyx and then across from there was a Dixieland club. Man, going in there was like going to Tupelo, Mississippi. It was full of white racists. The Onyx, Jimmy Ryan's club, could be real racist, too. But on the other side of the street, next to the Three Deuces, was the Downbeat Club and next to that was dark Monroe's Uptown House. So you had all these clubs right next to each other featuring people like Erroll Garner, Sidney Bechet, Oran "Hot Lips" Page, Earl Bostic every night. Then there would be other jazz going on at other clubs. That scene was powerful. I'm telling you, I don't think we will ever see any shit like that ever again »[215].

Le bop est une révolution face aux valeurs l'ayant précédé. À l'exacte opposé des mélodies plus « traditionnelles » de Louis Armstrong, George Gershwin, Cab Calloway et l'orchestre de Duke Ellington, il se positionne dès lors à contre-courant des attentes du public ; l'essentiel

---

215. Davis Miles (with Troupe Quincy), *Miles – The Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1989, p. 99-100, « La 52e Rue, c'était quelque chose à l'époque. Elle était noire de monde, les clubs avaient la taille d'un salon. Ils étaient minuscules et pleins à craquer. Ils se jouxtaient et se faisaient face. Le Three Deuces était en face de l'Onyx. De l'autre côté, il y avait un club Dixieland. Y entrer, c'était se retrouver à Tupelo, Mississippi. C'était rempli de racistes blancs. L'Onyx, le club de Jimmy Ryan, pouvait être très raciste aussi. Mais de l'autre côté de la rue, près de Three Deuces, il y avait le Downbeat Club et, juste à côté, le Clark Monroe's Uptown House. Et dans tous ces clubs voisins les uns des autres, on trouvait Erroll Garner, Sidney Bechett, Oran "Hot Lips" Page, Earl Bostic, tous les soirs. Et il y avait encore du jazz ailleurs. C'était formidable. Croyez-moi, on ne reverra jamais plus ça ». (Davis Miles avec Troupe Quincy, *Miles, L'autobiographie*, Gollion, Infolio éditions, 2016, p. 103, trad. par Christian Gauffre)

est de le surprendre constamment, l'étonner et le pousser dans ses retranchements afin de le faire réfléchir sur la place accordée à la liberté au sein de l'art. Mais l'évolution prise par sa musique en déroute plus d'un et nombreux sont ceux ne comprenant pas l'excitation de la jeunesse pour la frénésie de la danse et la vitesse du tempo. Voilà pourquoi, au début des années 1950, les musiciens réapprennent à prendre leur temps et à apaiser les membres les plus jeunes de leur public.

> « Après les incandescences et les impétuosités du be-bop, les musiciens de jazz vont s'orienter vers un art à la fois plus introspectif et plus détaché, savamment désabusé pour mieux masquer une profonde quête existentielle. Une paix qui s'affiche à l'extérieur avec une légèreté trop ostentatoire pour ne pas cacher quelques conflits intérieurs proches du désarroi. Malgré ces apparences de flottement, il ne s'agira nullement de réfrigérer le jazz ou d'en tiédir ses effets, mais plutôt de garder son sang-froid après avoir subi le violent contre-coup du bop »[216].

La révolte est pourtant là, durable, dans les cœurs. En l'espace d'un nombre restreint d'années, la colère et la contestation creusent un chemin dans les consciences. Au sein de cette jeunesse assoiffée de culture et de musique actuelle, peu d'âmes vivent le jazz comme Kerouac le perçoit. En découvrant un style l'émouvant profondément, lui, le déraciné, le futur leader d'une génération en proie à un changement radical des mœurs, l'étranger dont l'anglais constitue une langue difficile à manier, le bop devient une seconde nature. C'est le seul langage sachant exprimer la profondeur de ses sentiments ; des notes mises sur des sensations bien avant que lui-même ait l'idée de décrire sur le papier tout ce qu'il ressent au plus profond de son cœur.

> « At this time, 1947, bop was going like mad all over America. The fellows at the Loop blew, but with a tired air, because bop was somewhere between its Charlie Parker Ornithology period and another period that began with Miles Davis. And as I sat there listening to that sound of the night which bop has come to represent for us all, I thought of all my friends from

216. Balen Noël, *L'Odyssée de Jazz*, Paris, Liana Levi (6ème édition), 2012, p. 331

one end of the country to the other and how they were really all in the same vast backyard doing something so frantic and rushing-about »[217].

Dans la moiteur des clubs de la 52e Rue, où les corps se frôlent, le jazz fait rage et la transe s'empare des esprits excités. Le plus *hip* des jeunes de l'assistance s'approprie un courant musical devenu littérature sous ses doigts. À partir des années 1950, la langue de la rue colonise la page, devient le symbole de la révolte et se fait l'écho de la liberté sous toutes ses formes. Sur les traces de London, Jack Kerouac compose sur le beat de la machine à écrire, avec le beat du cœur pour métronome et celui d'une génération pour s'exprimer.

C'est arrivé sans crier gare, durant l'automne 1948. Nul ne sait ce qui se trame. À l'aube des années 1950, quand l'Amérique envisage de nouvelles conquêtes territoriales, l'écriture s'empare de l'esprit d'une autre génération. C'est le début d'une nouvelle ère, une époque où l'expérimentation et le fait de repousser ses limites semble plus important que de focaliser son attention sur une trame narrative. L'évolution du système de vie américain, grâce à un formidable pouvoir d'expansion s'insérant dans la vie des familles, joue un rôle prépondérant dans les futures révolutions littéraires.

« La réduction des distances (…), la multiplication des centres commerciaux, la publicité et, par-dessus tout, la télévision sont les principaux responsables de cette évolution. Cela faisait des décennies que, à la radio, dans la musique, dans la littérature et au cinéma, une culture populaire se développait. Mais c'est surtout sur les petits écrans qu'une authentique culture de masse commence à émerger »[218].

---

217. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, p. 17, « À cette époque, en 1947, le bop déferlait comme un vent de folie sur toute l'Amérique. Au Loop, les gars se donnaient du mal, mais d'un air languissant, parce que le bop en était d'une certaine façon à sa période intermédiaire, entre le style Charlie Parker Ornithology et celui de Miles Davis. Et, pendant que j'étais assis à écouter ce chant de la nuit que le bop est devenu pour nous tous, je pensais à tous mes amis qui, d'un bout à l'autre du pays, étaient tous vraiment dans la même immense arrière-cour, aussi délirants et frénétiques ». (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 30-31, trad. par Jacques Houbard)

218. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 562

Comme le souligne Pierre Mélandri, l'américain moyen ne ressent plus le besoin de sortir de chez lui pour acheter le journal, se divertir ou bien découvrir de nouveaux films. Grâce au petit écran, le spectacle fait le déplacement directement dans son foyer et captive son attention. L'idéologie véhiculée par l'*American Way of Life* est présente aussi bien à la télévision que sur grand écran. Chaque membre d'une famille est codifié, les règles doivent être respectées pour éduquer les plus récalcitrants. Les séries diffusées sont autant de manifestations d'une volonté d'unifier la pensée collective et regarder ainsi dans une même direction.

> « L'idéal projeté par la publicité comme par le cinéma ou les feuilletons télévisés tels *Ozzie et Harriet*, *Let it to Beaver*, *Father Knows Best*, est celui d'une famille nucléaire où le père part au travail le matin, souvent en train, où la mère s'occupe des enfants et du foyer, où époux comme enfants vivent dans la plus parfaite des harmonies et où la femme n'aspire qu'à être l'auxiliaire dévouée de son mari »[219].

Le cinéma américain des *Fifties* est caractérisé par l'avènement des productions hollywoodiennes. Les films sont coûteux, flamboyants et millimétrés pour que la famille y trouve son compte. C'est le cas notamment des comédies musicales, dont les plus populaires restent *Singin' in the Rain*[220], *High Society*[221] et, plus tard, *West Side Story*[222]. Hollywood produit massivement du spectacle pour non seulement distraire le public en lui faisant oublier tous les malheurs traversés, mais aussi démontrer la puissance et la rigueur émanant de leurs œuvres. La suprématie des États-Unis n'a jamais été aussi présente qu'à travers l'image imposée par le cinéma et, comme nous l'avons dit, la lutte faisant rage entre le bloc américain et l'empire communiste se joue également dans les salles obscures. Créer dans l'esprit du public un intérêt face à tant de glamour, de vedettes et de paillettes, met un frein aux idées russes et leur assure une certaine longueur d'avance avant la prochaine conquête spatiale. Cependant des ombres s'étendent sur le cinéma au sortir de la Seconde Guerre mondiale.

---

219. *Ibid.*, p. 567
220. Kelly Gene and Stanley Donen, *Singin' in the Rain (Chantons sous la pluie)*, United States, Metro-Goldwyn-Mayer, 1952
221. Walters Charles, *High Society (Haute Société)*, United States, Metro-Goldwyn-Mayer, 1956
222. Wise Robert and Robbins Jerome, *West Side Story*, United States, United Artists, 1961

Alors que l'expansion des productions américaines gagnent des territoires au-delà des océans, les pays touchés par les conflits refusent les films patriotiques et la restauration d'un certain orgueil national. En imposant tarifs et quotas sur les œuvres hollywoodiennes, la France, l'Angleterre et l'Italie proposent à leur public des histoires de leur invention, avec leurs techniques et leurs savoir-faire. Ainsi, la mainmise des États-Unis sur l'Union Européenne ne s'opère pas sans quelques difficultés. Parallèlement à ces problèmes d'exportation et conjointement aux écrits d'Arthur Miller et du célèbre *Fahrenheit 451*[223] de Ray Bradbury préfigurant l'ère du maccarthysme, la peur du « rouge » se popularise par des films à vocation éducative ébranlant le peuple pour le faire réfléchir. *Pickup on South Street*[224], *Invasion of the Body Snatchers*[225] et surtout *I Was a Communist for the F.B.I.*[226] tendent à exacerber la crainte d'une avancée des russes au sein du territoire américain. Une phobie partagée par toutes les classes de la population, exceptée peut-être la jeunesse qui essaie d'exister parmi ce chaos général. L'apparition du rock and roll au début des années 1950 change leur manière d'appréhender la musique et crée une profonde scission entre l'univers de la jeunesse – avec ses Drive-In, ses vinyles et ses soirées dansantes au son de Bill Haley et Elvis Presley –, et le monde des adultes, plus codifié et volontairement tourné vers d'anciennes valeurs. Le rock se veut une rupture avec la génération précédente d'un point de vue musical comme vestimentaire. L'apparition des blousons en cuir portés par Montgomery Clift et Marlon Brando, la gouaille d'un James Dean ne respirant que pour la vitesse et l'instant présent et le jeu de jambes très provocant d'Elvis, fondent une philosophie à contre-emploi de l'époque. À la différence du bebop, rare moyen d'expression pour les musiciens noirs dans les années 1940 – au même titre que le blues par ailleurs –, le rock est la contribution des Blancs au monde de la musique. Ils façonnent un univers dans lequel les paroles et l'ambiance véhiculée par chaque morceau les représentent. Bousculer les conventions et ternir un vieux modèle passé de mode est le leitmotiv du rock and roll.

---

223. Bradbury Ray, *Fahrenheit 451*, New York, Ballantine Books, 1953
224. Fuller Samuel, *Pickup on South Street (Le port de la drogue)*, United States, 20th Century Fox, 1953
225. Siegel Don, *Invasion of the Body Snatchers (L'invasion des profanateurs de sépultures)*, United States, Allied Artists Pictures, 1956
226. Douglas Gordon, *I Was a Communist for the F.B.I.*, United States, Warner Bros., 1951

> « Sa popularité auprès de la jeunesse tient à la sensation de libération sexuelle que procurent sa musique, ses paroles et sa danse : « Elvis the pelvis » fascine les adolescents. Enfin et surtout, s'il provoque l'anxiété et la colère de nombre de parents qui y voient une source de perdition, c'est en partie à cause des relations entre les races, le rock représente un défi aux vieux clivages de classe : il unit la jeunesse dans une nouvelle solidarité de génération »[227].

La musique de Little Richard, Bill Haley & His Comets, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley et Chuck Berry sont aussi populaires dans les bacs des disquaires que sur grand écran car, alertés par un phénomène prenant une ampleur considérable au fil des mois, les films utilisent des airs de rock pour attirer toujours plus de jeunes dans les salles obscures. *Blackboard Jungle*[228], *Jailhouse Rock*[229], *The Wild One*[230] et *Rebel Without a Cause*[231] sont autant de manifestations de la montée progressive d'une contestation. Ces productions font figure de point de départ pour un renouveau : à la croisée des chemins entre classicisme et modernité, ils dressent un portrait de la jeunesse des classes moyennes et consacrent Marlon Brando et James Dean comme les étendards d'une révolte prochaine. Et pourtant, la contradiction règne sur le sol américain et ce, depuis déjà de très longues années. À l'opposé d'Hollywood surfant sur la vague du succès en décryptant le « mythe jeune », l'*Establishment* conservateur voit d'un très mauvais œil l'influence pernicieuse du rock sur les étudiants. Or, l'ancienne génération ayant grandi avec le bebop et sa révolution sur les mœurs ne comprend pas d'où provient cet attrait pour la provocation et la libération sexuelle popularisée par Elvis et les frasques de Jerry Lee Lewis. Ce contraste entre les époques s'explique par le fait que « *to rock and roll* » signifie dans le jargon musical « faire l'amour », un choc pour les bien-pensants alors que la dimension sexuelle est présente depuis longtemps dans la littérature. En effet, les pièces de Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire* et *Cat on a Hot Tin Roof*, ainsi que les adaptations proposées par Elia Kazan et Richard Brooks, traduisent depuis les années 1940 le mal de vivre d'une population et une volonté d'exprimer sans retenue sa sexualité. Comme chez Faulkner, des inadaptés, des marginaux et des désemparés blessés par la vie se côtoient sur les planches en racontant leurs souvenirs. La jeunesse des *Fifties* se

227. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 577
228. Brooks Richard, *Blackboard Jungle (Graine de violence)*, United States, Metro-Goldwyn-Mayer, 1955
229. Thorpe Richard, *Jailhouse Rock (Le rock du bagne)*, United States, Metro-Goldwyn-Mayer, 1957
230. Benedek László, *The Wild One (L'équipée sauvage)*, United States, Columbia Pictures, 1953
231. Ray Nicholas, *Rebel Without a Cause (La Fureur de vivre)*, United States, Warner Bros., 1955

reconnaît dans ces personnages et assure une popularité grandissante aux écrivains réalistes s'adressant prioritairement aux problèmes de la société. Grâce aux travaux de Williams, à la prestance d'Elvis sur scène et au charisme animal de Marlon Brando, l'homme revendique sa sexualité dans sa création et dans les médias.

> « Dès décembre 1947, le succès du film d'Elia Kazan, *Un tramway nommé Désir*, d'après la pièce de Tennessee Williams, avec Marlon Brando dans le rôle principal, suggère que quelque chose est en train de changer, que certaines scènes, autrefois interdites, ont désormais droit de cité. Pressentant cette révolution des mentalités, en 1953, Hugh Hefner décide de lancer un magazine, *Playboy*, visant à satisfaire les fantasmes masculins tout en préservant la respectabilité de ceux qui l'achèteraient. Il assortit les photos de *playmates* largement dénudées qui en feront sa popularité, d'articles sérieux sur divers sujets, suggérant que, en cette ère d'abondance, liberté sexuelle et ascension sociale peuvent coexister »[232].

Le développement de la presse, la diversité des programmes diffusés à la télévision ainsi que l'omniprésence de la publicité enclenchent un processus de culture de masse indéfectiblement lié aux années 1950. Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'image de l'Amérique se doit d'être à la hauteur de ses espérances. Briller dans l'ensemble des domaines est un enjeu majeur pour la société de l'époque, autoproclamée « Première Nation Démocratique ». Il s'agit d'introduire dans l'esprit de la population, par le réseau des communications, qu'elle ne saurait exister sans la présence et le soutien du pays. Un conditionnement trouvant une oreille attentive dans la majorité des foyers.

> « [La culture de masse] dote les médias de grande diffusion, à commencer par la télévision, d'un formidable pouvoir de persuasion. Elee permet à des manipulateurs de contrôler largement le marché, à des bateleurs de s'ériger en arbitres de l'art et de la pensée, à des produits clinquants de s'imposer au détriment d'œuvres raffinées. (…) A la différence des cultures populaires du passé, elle cherche essentiellement à développer la passivité chez ceux qu'elle tente de toucher, à hypnotiser un public dont elle anesthésie l'esprit critique, à ne voir

232. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 593

dans le divertissement qu'un produit comme un autre que l'on vend, à en faire une source non d'épanouissement mais d'abêtissement »[233].

Tel que l'explique ici Pierre Mélandri, ce piège tendu par les hautes instances conditionne les citoyens et les oblige à adhérer à ce qu'on leur impose. La puissance des médias, contrôlés par de riches industriels, choisit de manière purement arbitraire les artistes et les auteurs à mettre sur le devant de la scène afin de toucher le plus large public possible et ainsi obtenir de substantiels bénéfices. Produire massivement anéanti le pouvoir de la raison et c'est pourquoi la jeunesse des années 1950 s'insurge contre ce que l'*Establishment* considère comme la norme. Bon nombre de films et d'ouvrages explorent le refus de la génération des baby-boomers et popularisent l'idée que l'homme est maître de son destin, ici et maintenant. Le personnage de Caleb Trask, immortalisé par James Dean dans *East of Eden*[234], est à l'image de cette contestation entre un père et son fils ; c'est le symbole d'une révolte identitaire, d'un affranchissement des contraintes et d'une volonté d'exister enfin par soi-même. Le manque de communication dépeint dans ce film entre le monde des adultes et celui de la jeunesse montre l'état d'esprit d'une frange de la population en mal d'idéaux se reconnaissant dans ce héros tristement disparu quelques mois plus tard, le 30 septembre 1955, à cause d'un accident de voiture. Ainsi, rock and roll et cinéma créent – peut-être sans réellement le vouloir – une faille entre le monde des adultes et celui de la jeunesse. Mais, à la différence du rock, le bebop explore de manière plus précise ce qui caractérise les émotions de l'âme humaine. Malgré une emprise très présente sur le cinéma (qui ne s'est d'ailleurs plus démentie depuis lors), la musique n'a jamais été aussi vitale que dans l'écriture et c'est au sein de la page que les notes donnent un sens aux mots. L'avenir de la littérature américaine se décide au coin d'une table au détour de l'automne 1948, lors une conversation entre deux jeunes hommes encore inconnus du monde littéraire mais qui se sont déjà rendus compte de l'importance du legs de la génération précédente. Il ne s'agit plus d'être déçu, comme Scott et Hemingway, mais de s'apercevoir que le monde s'écrit au moment précis où l'on y songe. La base de la rébellion embrasant l'âme des révoltés ouvre les yeux au son d'un mot, un terme unificateur transgressant les interdits et balayant cinquante ans de privation.

---

233. *Ibid.*, p. 586
234. Kazan Elia, *East of Eden (A l'est d'Éden)*, United States, Warner Bros., 1955

> "John Clellon Holmes (…) and I were sitting around trying to think up the meaning of the Lost Generation and the subsequent existentialism and I said 'You know John, this is really a beat generation'; and he leapt up and said, 'That's it, that's right!'[235]

Issu d'une mûre réflexion entre deux intellectuels, ce que l'on baptise la Beat Generation est la fusion entre l'apport de la Génération Perdue, le courant existentialiste français des années 1930 – 1940 et les évolutions majeures liées à la société américaine des années 1950, aussi bien dans les domaines musicaux, politiques et cinématographiques. Déçue par les institutions, s'éloignant volontairement d'une époque dans laquelle elle ne trouve désormais aucun réconfort, elle choisit de se concentrer sur son avenir en posant les bases d'un style de vie aux antipodes de ce que le peuple connaît. L'apport européen ajoute une touche psychanalytique à ce projet et insuffle au mouvement des perspectives littéraires relevant du mystique et de l'impalpable. En se basant sur les études d'Edmund Husserl ainsi que sur les travaux menés par la phénoménologie, les auteurs beat prônent un retour aux choses elles-mêmes, aux valeurs initiales, c'est-à-dire se focaliser sur le ressenti et dévoiler sans retenue ce qui ne se perçoit pas prioritairement. Cette double influence démontre que l'écriture cherche à retrouver ses racines, à comprendre d'où vient la création et comment elle s'envisage, à redécouvrir l'immense territoire américain et ainsi retourner aux sources de la liberté. La transition entre ces courants littéraires et philosophiques s'opère d'ailleurs très brutalement, dans l'urgence.

> « Holmes avait fait valoir que la différence entre la « *Lost* » *Generation* (…) et la « *Beat* » *Generation*, c'était que cette dernière veut croire, même devant l'impossibilité de le faire en termes conventionnels ». « *Comment* vivre » devient alors bien plus « crucial que *pourquoi* vivre »[236].

---

235. Kerouac Jack, « *The Origins of the Beat Generation* », Chicago, Playboy Magazine, June 1959, p.32, « John Clellon Holmes (…) et moi étions assis à discuter de la signification de la Génération Perdue et de l'Existentialisme et où j'ai dit : « Tu sais, c'est vraiment une *beat generation* la nôtre » et il a bondi et dit : « C'est ça, c'est exactement ça ! » (Kerouac Jack, *Vraie blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 1998, p. 100, trad. par Pierre Guglielmina)

236. Kerouac Jack, *Sur la route, le rouleau original*, Paris, Gallimard, 2010, p.75, trad. par Josée Kamoun

La révolte nourrissant la Beat Generation se rattache à une ancienne tradition libertaire du XIXème siècle, quand des auteurs et des philosophes pointaient du doigt les injustices des hommes et la suprématie américaine sur le peuple. Comme nous l'avons évoqué, Thoreau est l'un des précurseurs de la liberté individuelle, matérielle et spirituelle lorsqu'il préconise de renier la vie civile pour s'immerger dans la Nature, noyau du monde. Suivant les traces de leur premier modèle, les beat s'ouvrent à l'expérience, au voyage et à l'inconnu en fusionnant avec la Nature grâce au corps et à l'esprit. Cette union, ainsi que le fait de refuser le pouvoir de l'autorité, transgresse les valeurs de la société des années 1950 et engage la jeunesse à apprendre sans l'aide de quiconque. Profondément anticonformiste, la Beat Generation s'élève contre une société de consommation absurde et vouée à sombrer. En mettant à mal la marche de l'*American Way of Life*, les beat se positionnent comme étant de nouveaux étendards à suivre contre le profit massif. L'exploration des sens, le retour à la terre, la pratique des religions orientales ou la gloire des paradis artificiels sont pour eux autant de manières de refuser la société établie aux États-Unis.

> « Essentiellement fondée (…) sur une stratégie de l'échec méprisant la compétition et l'idéologie du succès, et sur le recours à des pratiques (usages de gros mots, recours à la drogue, libération sexuelle, voire célébration de l'homosexualité) aptes à « choquer le bourgeois », cette exaltation de la vie de bohème ne touche sans doute directement que quelques milliers de personnes, avant tout à San Francisco (North Beach), New York (Greenwich Village) et Los Angeles (Venice West) »[237].

C'est au sein de ces trois quartiers que des révoltes successives se répondent grâce aux lectures des textes beat, des prises de positions radicales amenant la littérature sur les bancs des tribunaux, au nom de la liberté de parole. Autour d'une œuvre, les jeunes se réunissent et échangent, des lettrés essaient de déchiffrer le monde et espèrent trouver des réponses dans la marche de la société. À cause de la guerre et des pertes humaines, la Nation entre dans une démarche de profits exponentiels creusant l'écart entre les classes et favorisant les dissensions. Il faut donc à tout prix changer de perspective, ne plus se tourner vers le passé et

237. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 575

envisager un avenir plus immédiat. Aux antipodes de celle de Scott, la jeunesse de Kerouac est « *tired* » (« fatiguée ») et « *beaten down and out* » (« cassée ») par la vie et les autorités. Sa langue provient de la pulsation, source vitale de la rue.

> « The word 'beat' originally meant poor, down and out, deadbeat, on the bum, sad, sleeping in subways. Now that the word is belonging officially it is being made to stretch to include people who do not sleep in subways but have a certain new gesture, or attitude, which I can only describe as a new *more*. "Beat Generation" has simply become the slogan or label for a revolution in manners in America »[238].

Tout un peuple s'exprime par l'intermédiaire d'une conscience qui ne réalise pas encore à quel point elle est importante pour ses semblables. C'est donc parce que ses espérances sont bafouées par les conflits que le jeune veut vivre désormais pleinement comme il l'entend. En d'autres termes, être beat, c'est être différent : vivre au jour le jour, dans l'immédiateté des sensations, ne rien devoir à quiconque et être indépendant. En cherchant à l'intérieur de soi les réponses pour espérer aller de l'avant, vers une plénitude zen, le beat trouve la paix de l'âme. Voilà pourquoi le terme « beat » doit s'appréhender comme étant un style de vie, une philosophie à contre-courant des idées prônant l'émancipation et la contestation ; le concept dépasse les cadres et flirte avec religion, musique et première impression.

> « Beat doit s'entendre au sens religieux, au sens de béate. Vous le sentez dans la pulsation, dans le jazz – le jazz vraiment cool ou un morceau de rock vraiment viscéral »[239].

---

238. Kerouac Jack, « *The Origins of the Beat Generation* », Chicago, Playboy Magazine, June 1959, p.42, « Le mot « beat » signifiait au départ pauvre, fauché, claque, à la dérive, dans la dèche, triste, dormant dans le métro. Maintenant que le mot a trouvé une reconnaissance officielle, il a fini par désigner des gens qui ne dorment pas dans le métro mais possèdent une certaine attitude ou allure nouvelle, que je ne peux définir que comme un nouveau *plus*. « Beat Generation » est devenu le slogan ou le label d'une révolution des mœurs en Amérique ». (Kerouac Jack, *Vraie blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 1998, p. 107, trad. par Pierre Guglielmina)

239. Dister Alain, « *La Beat Generation, la révolution hallucinée* », Paris, éditions Découvertes Gallimard, 1997, p. 20

Nourrie de bebop et de benzédrine, de folles virées d'Est en Ouest sur le continent américain, de sexualité libérée et de délires mystiques, l'écriture spontanée de Jack Kerouac se veut la continuation de la pensée hoboïque, du voyage initiatique popularisé par London et de l'aventure intérieure conçu par Poe. En effet, les parallèles entre les grands voyageurs et les beat sont multiples : à l'image de William H. Davies, Jim Tully et Jack London, ils sont jeunes et encore inexpérimentés ; ils ont chacun une âme d'aventurier bercée par une volonté de changement et d'évolution ; ils s'abreuvent également d'ouvrages d'horizons différents et n'hésitent pas à découvrir des auteurs outre-Atlantique comme Rimbaud, Céline, Shelley, Byron et Camus pour puiser au sein des langues européennes la manne de leur propre vision de l'écriture.

> « Kerouac se situait entre, d'une part, Beckett et Joyce, les hyperintellectuels, et, d'autre part, les anti-académiques, les Hemingway, Anderson, Dos Passos. Il les avait tous digérés, il allait plus loin qu'eux »[240].

Le chantre de la Beat Generation ouvre donc une brèche dans la manière de (se) penser pour distinguer le bout de la route, une transcription de sa propre intériorité. Ainsi, ce cercle littéraire est différent du précédent, dans le sens où ses portes ne sont pas closes à d'autres sources d'inspirations. Il veut être reconnu comme une volonté de s'élever contre l'ordre établi. Les beat ne se définissent pas seulement en tant que poètes ou écrivains, ce sont surtout des esprits libres usant pleinement de leurs droits. Cette volonté unit les membres du groupe entre eux et chacun encourage l'autre, l'inspire et lui donne l'impulsion nécessaire afin d'utiliser au mieux la force du premier jet, la première intuition. Ginsberg, Cassady, Burroughs et Kerouac voient l'écriture comme étant un reflet de l'âme, la mise en mots de sensations cachées se dessinant progressivement sous les touches de la machine à écrire. Tout se lie au centre du cœur et nous renvoie constamment à nos souvenirs, notre passé et nos expériences. La langue, les phrases et les pages se focalisent sur le rythme de la pulsation.

240. Kerouac Jack, *Beat Generation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 12, trad. par Josée Kamoun

> « Everything is going to the beat – It's the beat generation, it's *béat*, it's the beat to keep, it's the beat of the heart, it's being beat and down in the world and like old time lowdown and like an ancient civilizations and slave boatmen rowing galleys to a beat and servants spinning pottery to the beat – »[241]

Comme le dit Kerouac, le mouvement est primordial dans ses ouvrages et dans ceux de ses compagnons de voyage ; c'est en rythme que se développent prose de la modernité et poésie contestataire. Alors que le rock s'éveille lentement, c'est au son du be-bop diffusé sans interruption à la radio que les écrivains composent à toute vitesse jour et nuit, carburant à la benzédrine et à l'alcool. Ils cherchent à retrouver un flot naturel, un débit de mots représentant les notes entendues à l'intérieur de leur psyché ; c'est la célèbre « langue spontanée » vantant les mérites d'une parole libérée de ses attaches. Grâce aux ouvrages de la Beat Generation, le long périple de l'écriture trouve enfin une voie pour exprimer librement les aspects cachés entres les lignes. Le « Grand Roman Américain » évolue considérablement depuis le milieu du XIXème siècle ; l'acte d'écrire est désormais un support pour transgresser les lois, expérimenter les images, combiner les termes, déstructurer les idées et passer outre les règles du conventionnalisme. Le livre s'affranchi d'une ligne directrice : on lui fait emprunter des directions de plus en plus personnelles. C'est un travail introspectif pour l'auteur lui-même le reflétant dans ses moindres détails. Voilà pourquoi, lorsqu'il rédige le manuscrit d'*On the Road*, Kerouac travaille dès le début de la musique, dès lors que les instruments entrent en scène, au moment où le saxophoniste se met à jouer

> « à toute allure, sous amphétamines, et se laisse prendre au cliquetis de la machine comme à un 'razzmatazz' de la batterie. Il s'accorde au beat de la frappe, en rythme avec un jazz intérieur – la grande musique des mots, le swing des syllabes, le jazz des phrases – le beat, la pulsation même du roman »[242].

---

241. Charters Ann, *Kerouac : A Biography*, San Francisco, Straight Arrow Books, 1973, p. 256, « Tout obéit au battement, c'est la Beat Generation, c'est le battement, le battement qu'il faut garder, le battement du cœur, c'est le maillet qui se lève et qui retombe partout dans le monde comme jadis se levait et retombait le maillet dans les chiourmes des galériens ramant au battement, et les femmes esclaves tournant les poteries au battement... » (Charters Ann, *Kerouac le vagabond*, Paris, Gallimard, 1975, p. 294, trad. par Monique Poublan)

242. Dister Alain, *La Beat Generation, la révolution hallucinée*, Paris, Découvertes Gallimard, 1997, p. 32

Ressentir l'urgence, voir défiler les heures, ne plus avoir le contrôle de soi et s'éveiller à nouveau à la vie avec un regard neuf, voilà les caractéristiques du beat. Il n'est plus question de longues descriptions pour décrire le sentiment amoureux ou les paysages traversés, mais bien de s'emparer de ce que nous laisse le temps. C'est une course effrénée pour trouver ailleurs les réponses. Le retour au voyage – en tant que quête initiatique – et l'écriture spontanée d'une situation en très peu de termes donnent une saveur particulière à la littérature des années 1950. En lisant les récits des premiers hobos américains, en s'aventurant dans des contrées encore inexplorées sur les traces de London et en ayant lui-même subi les enjeux de la route, Kerouac comprend ce que vivre implique. Son œuvre trace une ligne médiane entre les prémisses de la littérature des États-Unis et la modernité. La phrase s'allonge et se casse à l'aide de virgules, de tirets, de parenthèses pour mettre en valeur le mouvement de la pensée et sa transcription sur la page. C'est en quelque sorte un long et unique solo d'un saxophoniste – Charlie Parker ou Lester Young – improvisant au gré de ses envies, allant dans des directions inconnues et tenant la note la plus aigüe jusqu'à la dernière ligne, à la limite du souffle.

> « So in America when the sun goes down and I sit on the old broken-down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge people dreaming in the immensity of it, and in Iowa I know by now the children must be crying in the land where they let the children cry, and tonight the stars'll be out, and don't you know that God is Pooh Bear? The evening star must be drooping and shedding her sparkler dims on the prairie, which is just before the coming of complete night that blesses the earth, darkens all rivers, cups the peaks and folds the final shore in, and nobody, nobody knows what's going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old, I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty »[243].

---

243. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, p. 291, « Ainsi donc, en Amérique, quand le soleil descend et que je suis assis près du fleuve sur le vieux quai démoli, contemplant au loin, très loin, le ciel au-dessus du New-Jersey, et que je sens tout ce pays brut rouler en bloc son étonnante pause géante jusqu'à la Côte Ouest et toute cette route qui y va, tous ces gens qui rêvent dans son immensité – et, dans l'Iowa, je le sais, les enfants à présent doivent être en train de pleurer dans ce pays où on laisse les enfants pleurer, et cette nuit les étoiles seront en route et ne savez-vous pas que Dieu c'est le Grand Ours et l'homme-orchestre? et l'étoile du berger doit être en train de décliner et de répandre ses pâles rayons sur la prairie, elle qui vient juste avant la nuit complète qui bénit la terre, obscurcit tous les fleuves, décapite les pics et drape l'ultime rivage et personne,

En suivant le tempo à l'intérieur de sa tête, Kerouac distille des clés à son lecteur pour repenser sa vie quotidienne et lui faire s'apercevoir qu'il est seul maître de son destin. Aussi s'installe un jeu entre les deux parties, une relation de confiance focalisée sur la sensation : l'implicite, l'envers des sentiments, ce qui n'est pas précisément détaillé doit être passé sous silence. Pour qui désire connaître et s'immerger dans l'univers de la route, il faut faire en sorte de s'approprier ces manques, les comprendre et les accepter. À l'image du jazz versatile, les écrits beat ne sont jamais là où on les attend ; ils nous mettent constamment face à nos propres sentiments, nos doutes et nos peines en pointant du doigt la vérité. Ils heurtent notre sensibilité, plongent profondément dans la noirceur de l'âme humaine, réveillent des pulsations inconnues s'adressant prioritairement aux sens. Parmi la révolution littéraire déferlant sur les librairies, *On the Road* est le point de départ d'un changement radical au sein de la société. La jeunesse en mal de modèle, choquée par la mort de James Dean, réalise que l'action de partir lui permet de se comprendre. Ainsi, l'influence des beat est sans partage et s'empare du pays

> « à pas feutrés, telle une nouvelle espèce de coyotes se mouvant à travers le continent entier, les poètes réinvestissaient l'espace, lui redonnaient une nouvelle direction. Au Sud, il n'y avait plus guère que Faulkner pour témoigner de l'ancien rêve d'une communauté agraire. Le jazz du Sud s'intériorisait, s'individualisait en montant vers la ville, se libérait dans les formes de ce que l'on appellerait bientôt le « free jazz ». Où qu'ils aillent à travers la vaste étendue désertique de l'Ouest, les poètes beat s'adressaient aux villes »[244].

L'ouverture au monde, la communion entre les êtres et l'harmonie spirituelle est une définition potentielle de la Beat Generation. Le but de chaque œuvre est de transformer moralement et physiquement celui qui entreprend d'aller au bout de lui-même, de le faire devenir meilleur, lavé de ses péchés, prêt à reprendre sa vie en main. C'est en se rendant aussi

---

personne ne sait ce qui va arriver à qui que ce soit, n'étaient les mornes misères de l'âge qu'on prend – alors je pense à Dean Moriarty, je pense même au Vieux Dean Moriarty, le père que nous n'avons jamais trouvé, je pense à Dean Moriarty ». (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 436-437, trad. par Jacques Houbard)

244. Darras Jacques, *Allen Ginsberg, la voix le souffle*, Paris, coll. JeanMichelPlace/poésie, 2002, p. 32

loin que possible sur le chemin de la vérité que l'homme parvient à se comprendre, à s'accepter et évoluer vers un stade de spiritualité. Mais surtout, prendre la route c'est aussi un moyen de se rapprocher de Dieu, de découvrir son œuvre et de réclamer le salut de son âme. La route est une longue prière, une béatitude absolue dans laquelle le processus créatif littéraire est une étape franchie vers une amélioration, une plénitude.

> « And for just a moment I had reached the point of ecstasy that I always wanted to reach, which was the complete step across chronological time into timeless shadows, and wonderment in the bleakness of the moral realm, and the sensation of death kicking at my heels to move on, with a phantom dogging its own heels, and myself hurrying to a plank where all the angels dove off and flew into the holy void of uncreated emptiness, the potent and inconceivable radiancies shinning in bright Mind Essence, innumerable lotus-lands falling open in the magic mothswarm of heaven »[245].

Pour les poètes du mouvement, la route est synonyme de quête d'authenticité, une rédemption vers un ailleurs. Dénicher cette caractéristique où qu'elle puisse être marque la fin du voyage. Kerouac la trouve auprès des populations à la frontière du Mexique, Cassady la dompte durant ses interminables voyages sur la route, Ginsberg la canalise grâce au souffle interne par l'enseignement des mantras et Burroughs l'explore en utilisant régulièrement des drogues. Cette quête commune relie les textes entre eux et crée une homogénéité de la continuité. C'est en cela que la signification du terme « beat » évolue et se rapproche du mystique.

---

245. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, p. 164, « Pendant un instant, j'avais atteint ce degré d'extase que j'avais toujours convoité, qui était le franchissement total du temps mesurable jusqu'au règne des ombres intemporelles, le ravissement dans le désert de notre condition mortelle, l'impression que la mort me chassait devant elle à coups de pieds, elle-même talonnée par un spectre, si bien que je ne trouvais mon salut que sur une planche où les anges, pour y voler, plongeaient dans l'abîme sacré du néant d'avant la création, et là, des rayons d'une force merveilleuse resplendissaient de l'éclat de l'Esprit Absolu, des champs innombrables s'ordonnaient sous le magique essaim de papillons célestes ». (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 243-244, trad. par Jacques Houbard)

> « Yet it was as a Catholic, (…) that I went one afternoon to the church of my childhood (one of them), Ste. Jeanne d'Arc in Lowell, Mass., and suddenly with tears in my eyes and had a vision of what I must have really meant with "Beat" anyhow when I heard the holy silence in the church (…), the vision of the word Beat as being to mean beatific … There's the priest preaching on Sunday morning, all of a sudden through a side door of the church comes a group of Beat Generation characters in strapped raincoats like the I.R.A. coming in silently to "dig" the religion … I knew it then »[246].

Outre les travaux de Burroughs et de Cassady (que nous explorerons en détails dans quelques instants), – résolument centrés sur la condition de l'homme, les expériences internes et sur l'émancipation sexuelle –, la dimension religieuse est beaucoup plus frappante chez Ginsberg et Kerouac. En effet, *Howl* résulte de la vision d'un Moloch dévorateur et surpuissant que perçoit le poète en regardant le sommet du Sir Francis Drake Hotel à San Francisco ; *On the Road* et *The Dharma Bums* prônent que les voyageurs sont des lettrés méconnus en route vers un destin dépassant les espérances humaines. Le retour aux valeurs ancestrales américaines, le socle du nouveau peuple élu de Dieu, imprègne les pages des deux auteurs et leur permet de renouer avec la dimension religieuse chère à la Nation. Pour Allen Ginsberg, le processus créatif se rattache à un immense tout orchestré par le Créateur, dans lequel l'homme et la Nature doivent cohabiter. C'est grâce aux dessins de Dieu que le poète parvient à composer.

> « Only intensest writing is interesting, in which whole life direction is poured for profusion of image & care of surface and stipple & sensuous muscle of soul river thought »[247].

---

246. Kerouac Jack, « *The Origins of the Beat Generation* », Chicago, Playboy Magazine, June 1959, p.42, « Pourtant c'était en tant que catholique, (…) que j'étais allé un après-midi dans l'église de mon enfance (l'une d'entre elles), Ste Jeanne d'Arc à Lowell, Massachussets, et tout à coup les larmes aux yeux j'avais eu une vision de ce que j'avais voulu dire par « *Beat* » quand j'entendis le silence sacré de l'église (…), la vision du mot *Beat* voulant dire béatifique … Il y avait le prêtre qui prêchait le dimanche matin, tout à coup par une porte de côté entre tout un groupe de types de la Beat Generation dans des imperméables ceinturés comme des membres de l'IRA, venus en silence « adorer » la religion … J'ai su alors ». (Kerouac Jack, *Vraie blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 1998, p. 109-110, trad. par Pierre Guglielmina)

247. Ginsberg Allen, *Journals : Early Fifties Early Sixties*, New York, Grove Press, 1977, p. 41, « Seule m'intéresse l'écriture dans sa forme la plus intense où se diverse tout le courant de ma vie en une profusion d'images, détails de la surface et du pointillé et muscle sensuel de pensée fleuve de l'âme ». (Ginsberg Allen, *Journal 1952-1962*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 67, trad. par Yves Le Pellec)

Cependant le projet littéraire de la Beat Generation transcende ses frontières : la libération de l'écriture ne se conçoit qu'à travers un prisme beaucoup plus large et c'est en cela qu'elle reste très controversée pour les autorités de l'époque. Ils réutilisent les préceptes divins à leur propre compte, sous l'influence de narcotiques censés éveiller à la connaissance, afin de démultiplier les champs d'analyses de leur psyché. Par l'entremise de substances capables de décupler les facultés et d'élargir le champ de vision, les beat entrent dans une transe pour relier le divin à l'humain. Afin que les choses puissent durablement évoluer, il faut recourir à des moyens subversifs, en désaccord avec la bienséance de l'époque pour mener à mal l'évolution des mentalités.

> « Dean and I are embarked on a tremendous season together. We're trying to communicate with absolute honesty and absolute completeness everything on our minds. We've had to take benzedrine. We sit on the bed, crosslegged, facing each other. I have finally taught Dean that he can do anything he wants, become a mayor of Denver, marry a millionairess, or become the greatest poet since Rimbaud »[248].

À cette époque, parler ouvertement de la drogue n'est pas aussi fréquent qu'à l'heure actuelle et tend à créer un fossé entre les générations. C'est donc en s'enfonçant dans les méandres des zones interlopes, à la poursuite de la liberté d'expression, qu'ils repoussent les limites. L'utilisation massive de la benzédrine – ou amphétamine sous son appellation médicale – accroît la productivité, stimule l'imagination au plus haut point et favorise des associations d'idées inédites entre les êtres et les choses. Le dérèglement des sens – incluant perte de contrôle du corps et ouverture de l'esprit – est sans doute la solution la plus radicale choisit par la littérature américaine en vue de se libérer. Les ouvrages des années 1950 regardent dans cette nouvelle direction de composition et opèrent un très fort contraste avec les écrits d'antan. En suivant les traces d'Arthur Rimbaud – concevant l'art d'écrire comme un don de

---

248. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, p. 43, « Dean et moi, on s'est embarqués ensemble dans une aventure formidable. On s'efforce de communiquer de façon absolument sincère et absolument exhaustive tout ce qui nous vient à l'esprit. Il nous a fallu pour cela recourir à la benzédrine. On s'assied en tailleur sur le lit, l'un en face de l'autre. J'ai fini par apprendre à Dean qu'il pouvait faire tout ce qu'il voulait, devenir maire de Denver, épouser une millionnaire, ou devenir le plus grand poète depuis Rimbaud ». (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 68, trad. par Jacques Houbard)

droit divin –, les beat voient dans l'à-côté la seule échappatoire possible face aux troubles de la société. L'influence de « l'homme aux semelles de vent » est fondamentale sur la poésie et les écrits de la génération battue par les flots ; grâce à l'introspection, la voie se libère.

> « Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant* (…). Il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète »[249].

Les « souffrances énormes » suggérées par Rimbaud se rattachent au manque, à la dépendance et à l'ouverture de l'esprit, parfois brutale, aux mystères de la connaissance. C'est en quelque sorte un écho du premier acte de rébellion d'Adam au jardin d'Éden. Les beat se révoltent contre l'ordre des institutions et veulent comprendre en transgressant les interdits pour toucher au plus près les effets du « ça », une phase transitoire entre l'attitude normale et la possession pure et simple de l'âme. Il permet de laisser libre cours à la partie inconsciente de l'être humain qui, libérée temporairement de la censure de son esprit, est entièrement sous l'emprise de ses pulsions secrètes. Atteindre le « ça » signifie que l'être régresse au stade de l'animalité et devient lui-même sensation ; c'est le résultat de la fusion entre l'enveloppe corporelle, les pulsions refoulées et l'esprit donnant naissance à une quatrième possibilité autonome et vivante, à la limite de l'organique, gouvernant le corps. Ainsi, le processus de dérèglement des sens se décline de différentes façons en fonction de la sensibilité des auteurs. Chez Kerouac, l'extase du « ça » ne peut s'envisager sans musique. À plusieurs reprises dans *On the Road*, le be-bop est perçu comme une passerelle pour parvenir à des transes proches des rituels ancestraux. Dans les salles de bars encombrées, les danseurs bougent à outrance, les corps se tordent sous l'excitation dans une orgie de bras et de jambes.

> « The behatted tenorman was blowing at the peak of a wonderfully satisfactory free idea, a rising and falling riff that went from 'EE-yah!' to a crazier 'EE-de-lee-yah!' and blasted along to the rolling crash of butt-scarred drums hammered by a big brutal Negro with a bullneck

249. Rimbaud Arthur, *Lettres de la vie littéraire d'A. Rimbaud*, Paris, L'Imaginaire Gallimard, 1931, p. 38

> who didn't give a dam about anything but punishing his busted tubs, crash, rattle-ti-boom, crash. Uproars of music and the tenorman *had it* and everybody knew he had it »[250].

La poésie se déconstruit entre les mains de Ginsberg. Pour écrire, il faut traverser plusieurs couches d'interdits, le dérèglement étant la phase primitive de la conception artistique. Ses recueils se caractérisent par une liberté de ton et un aspect volontairement décousu élaborant une écriture spontanée, de la vision à la réalité. Ce ne sont ni des poèmes en prose, ni des vers libres : Ginsberg invente en 1959 la « poésie – impression », faite de soubresauts, de ralentissements, de reprise de rythme à en perdre haleine, de brusques cassures et de visions ténébreuses. La puissance de son travail est considérable car sa prose engage le lecteur à ne plus se rattacher à son enveloppe corporelle ou bien à l'auteur lui-même pour aller de l'avant. Il lui recommande d'apprendre à voir les

> « Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery dawns, wine drunkenness over the rooftops, storefront boroughs of teahead joyride neon blinking traffic light, sun and moon and tree vibrations in the roaring winter dusks of Brooklyn, ashcan rantings and kind king light of mind »[251].

Pour Burroughs en revanche, la vie est un immense dérèglement en soi. Le monde qui nous entoure n'est en réalité qu'un leurre, la projection directe de l'intériorité de l'âme humaine sur l'autre pour que l'on sache ce qui se cache dans notre for intérieur. Les plus infimes secrets se

---

250. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, p. 185, « Le saxo en chapeau était en train de souffler à l'apogée d'une improvisation merveilleusement réussie une suite en crescendo et décrescendo qui allait du « I-ah! » à un « I-di-li-ah! » encore plus délirant, et qui cuivrait sur le roulement fracassant des tambours aux cicatrices de mégots, que matraquait une grande brute de nègre à cou de taureau qui se foutait de tout sauf de corriger ses caisses d'explosifs, boum, le cliquetis-ti-vlam, boum. Un tumulte de notes et le saxo piqua le *it* et tout le monde comprit qu'il l'avait piqué ». (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 279-280, trad. par Jacques Houbard)

251. Ginsberg Allen, *Howl and other poems*, San Francisco, City Lights Books, 1956, p. 8, « solidités de peyotl des halls, aurores de jardinets arbre vert cimetière, ivresse de vin par-dessus les toits, banlieues de vitrines de magasins de fumeurs de haschich de ballade en auto défoncés au néon feux rouges clignotants, vibrations de soleil et lune et arbre dans rugissants crépuscules d'hivers de Brooklyn, imprécations de poubelle et aimable souveraine lumière de l'esprit ». (Ginsberg Allen, *Howl et autres poèmes*, Paris, Christian Bourgois, 2005, p. 9, trad. par Jean-Jacques Lebel et Robert Cordier)

retrouvent soudain mis à nu grâce au diagnostic d'un « auteur – chirurgien » disséquant et personnifiant les émotions. C'est pour échapper à la violence des événements et leurs conséquences que l'homme renie son unicité. En ayant recours à des personnages aux comportements étranges, à des descriptions morbides des environnements, à des brutalités aussi bien verbales que corporelles, Burroughs bouscule les idéologies et les conventions en faisant appel à de nombreuses visions cauchemardesques aussi sordides que réelles. À l'image des idéaux de la jeunesse sombrant lentement sous les décombres de la guerre, les lieux décrits par l'auteur se dégradent, suintent, pourrissent,

> « the muttering, hawking, grey dishwater smell of flophouses and Old Men's Homes (…) through broken porticoes and smeared arabesques, iron urinals worn paper thin by the urine of million fairies, deserted weed-grown privies with a musty smell of shit turning back to the soil, erect wooden phallus on the grave of dying peoples plaintive as leaves in the wind »[252].

Dans une autre mesure, plus introspective et viscérale, Neal Cassady est l'incarnation du dérèglement à travers une soif de découvertes, un appétit sexuel exacerbé et une faculté à vivre constamment sur la corde raide, en état d'urgence. L'hyperactivité dont il fait preuve depuis sa plus tendre enfance le démarque de ses camarades et l'oblige à être en mouvement perpétuel afin de ne pas sombrer dans la folie et la passivité. Sa vie durant, il élabore une écriture autobiographique fractionnaire et frénétique, en décalée, toujours prête à bondir sur l'instant présent, le dévorer en substance et repartir à toute allure sur la route pour trouver d'autres sources de nourriture. Entre humour et vitesse, son existence est entièrement vouée à la sensation première, la seule capable de gouverner ses moindres actions.

---

252. Burroughs William, *The Naked Lunch*, Paris, Olympia Press, 1959, p. 42, « l'odeur d'arrière-cuisine grise et grognonne et graillonnante des asiles de nuit et des hospices de vieillards (…) traversa des portiques en ruine et des volutes de plâtre barbouillé, pissoirs au zinc corrodé en une dentelle transparente par l'urine de millions de lopettes, des latrines abandonnées aux mauvaises herbes et exhalant des miasmes de merde retournant en poussière, des champs de totems phalliques dressés sur la tombe de Nations moribondes dans un bruissement plaintif de feuilles sous le vent ». (Burroughs William, *Le Festin Nu*, Paris, Gallimard, 1964, p. 71, trad. par Éric Kahane)

> « At Columbia, Mo. A young (19) completely passive (my meat) *virgin* got on & shared my seat. (…) I decided to sit on the bus (behind the driver) in broad daylight & seduce her, from 10:30 A.M. to 2:30 P.M. I talked. When I was done she (confused, her entire life upset, meta-physically amazed at me, passionate in her immaturity) called her folks in Kansas City, & went with me to a park (it was just getting dark) & I banged her; I screwed as never before; all my pent up emotion finding release in this young virgin (& she was) who is, by be by, a *school teacher*! Imagine, she's had 2 years of Mo. St. Teacher's College & now teaches Jr. High School. (I'm beyond thinking straightly). I'm going to stop writing »[253].

D'extases en fascinations, de drogues en délires mystiques, de grandes traversées du territoire américain aux envolées lyriques d'une poésie affranchie de ses codes habituels, la Beat Generation transgresse toutes les règles y compris celles, élémentaires, liées à la bienséance. Elle ose passer outre les tabous et malmener l'ordre pour s'immerger dans des domaines habituellement rejetés par les auteurs, jugés trop dangereux. C'est en procédant de la sorte que l'écriture touche désormais un large public par les thèmes abordés : on s'intéresse au cœur de la société, on met en lumière les problèmes que le citoyen connaît au quotidien, on partage l'existence de personnes ressemblant à tout un chacun et que l'on peut croiser au coin d'une rue. Grâce aux beat, la littérature américaine s'ancre dans une réalité immédiate et devient abordable. À plus d'un titre, leurs écrits sont autant de pistes pour la jeunesse dans leur quête de renouveau et d'authenticité. Ils ne s'adressent pas seulement à une frange de la population, mais englobent l'ensemble de la hiérarchie sociale pour mieux la déconstruire. Leur style unique est d'emblée reconnaissable car résolument à contre-courant de ce qui était prioritairement établi. Au contraire de ceux, plus sages et conventionnels, essayant tant bien que mal de faire perdurer les techniques prosodiques et typographiques de leurs prédécesseurs, la Beat Generation explore de nouveaux territoires dans l'écriture ; un monde,

---

253. Cassady Neal, *Collected Letters, 1944–1967*, London, Penguin Books, 2004, p. 18, « À Columbia, Missouri, une jeune *vierge* (19 ans) complètement impassible (mon cul) monte et partage ma banquette. (…) Je m'assois derrière le conducteur, en pleine lumière, & je décide de la draguer, je la baratine de 10h30 à 14h30. Une fois mon numéro fini, troublée, sa vie complètement bouleversée, métaphysiquement fascinée, passionnée dans toute son immaturité, elle appelle ses parents à Kansas City & me suit dans un parc (il commençait à faire sombre) & je la saute ; j'ai baisé comme jamais ; toutes mes émotions refoulées se sont libérées dans cette jeune vierge (& elle l'était) qui, soit dit en passant, est *prof* ! T'imagines, elle a fait deux ans au Missouri State Teacher's College & elle enseigne aujourd'hui à la Jr. High School. (J'arrive plus à penser correctement). Je vais arrêter d'écrire ». (Cassady Neal, *Un truc très beau qui contient tout*, Le Bouscat, Finitude, 2014, p. 36, trad. par Fanny Wallendorf)

à l'image de leurs idéaux, n'étant lié à aucune contrainte et où les formes littéraires ne trouvent leur véritable valeur que dans la déstructuration et la reconstruction tangible de la pensée. Le domaine beat malmène proses, croyances et vaines espérances pour ne se focaliser que sur un état particulier que seul l'être humain possède de plein droit : la sensation. Pour Kerouac, Burroughs, Cassady et Ginsberg, c'est à travers elle que l'on perçoit le cœur de l'homme, ce qui nous constitue physiquement parlant, la vraie source d'inspiration, l'impulsion traduisant le ressenti de chacun d'entre eux se retranscrivant d'elle-même sur la page, librement, sans limites. Un système d'écriture révolutionnaire pour des auteurs qui dérangent autant qu'ils fascinent.

> « Elle [la Beat Generation] résulte de l'écho que les médias, scandalisés, assurent à leurs idées dans les classes moyennes de la Nation et de la très large diffusion que rencontreront, dans les années 1960, nombre de ses thèmes de prédilection. (…) En tout cas, un nombre surprenant de jeunes décide de quitter familles et foyers pour s'installer dans les quartiers que les *Beats* ont transformés »[254].

Ainsi, le dérèglement des sens par l'écriture permet à ces auteurs de se familiariser avec l'à-côté et développer des idées contre-culturelles mettant à mal les institutions. Et pourtant, malgré les nombreux scandales suscités par les ouvrages publiés, la bande de Kerouac est composée avant tout de jeunes idéalistes remplis de rêves, amoureux de femmes, de musiques, de voyages et de liberté. Malgré les maux dont on les accable régulièrement, ils ne font que mettre en mots leurs propres désirs et, par extension, dévoiler au monde adulte ce qui se cachent dans l'esprit de la jeunesse. Grâce à eux, une brèche s'ouvre dans la société des années 1950 dans laquelle des millions de personnes s'engouffrent pour ne plus jamais revenir en arrière.

254. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 575

II. Écrire pour se libérer

Dans le jour naissant, quelque part sur les routes américaines, la vieille Buick roule à tombeau ouvert. Vitres grandes ouvertes, pied au plancher, le bop hurlant à la radio, il fonce toujours plus loin, battant la mesure sur le volant. Tendu vers l'avenir, les sens en éveil, le conducteur cherche la femme, la distraction, l'amour naissant, l'agitation, le coin de rue où il se passe quelque chose. Dingue de la vie, affamé de l'autre, il ressent tout. D'État en État, l'excitation grandi. Les paysages défilent, les frontières se succèdent. Le soleil meurt là-bas, derrière les montagnes et la voiture roule encore. Toujours sur la ligne blanche, droit devant, sans dévier, le vent dans les cheveux. La route est là, immense, puissante et sans fin. Il connaît chaque recoin de ce bitume, c'est le sien. Il y est né, le neuvième de la fratrie des Cassady. Pas franchement désiré, malmené de trains de marchandises en maisons de correction dès son plus jeune âge, le petit Neal est déjà une sensation qui bout.

> « Down the 19th Street steps three in a bound and catty-corner to a narrow wall's sharp peak which challenged the equilibrium. My tightrope was the angled top of a half-foot-high sidewalk border enclosing the grounds of the new Federal Building. I would pause on my tilted perch to stare upward at the white majesty of the almost completed structure that now made a block-square twin to the Post Office's substantial bulk »[255].

De cette enfance chaotique et sans scolarité suivie, il n'en retient qu'un souvenir fragile, jalonné de virées clandestines, de petits larcins, de relations malheureuses avec sa famille et d'un goût immodéré pour la vitesse, son échappatoire. Fils d'un père clochard alcoolique, seul la plupart du temps et livré à lui-même, il s'éveille à la vie dans le caniveau, en côtoyant des écorchés-vifs. Entre ses doigts, le sordide devient sublime, la boue se cristallise, les

---

255. Cassady Neal, *The First Third*, San Francisco, City Lights Books, 1971, p. 58, « M'envolant alors par-dessus les trois marches qui me séparaient de la 19e Rue, je me réceptionnais tel un chat sur l'étroite arête d'un parapet en biseau, ce qui réclamait de ma part un sacré sens de l'équilibre. La « corde raide » sur laquelle je m'aventurais ceinturait, à une quinzaine de centimètres du sol, la pelouse du futur bâtiment fédéral. Aussi me forçai-je souvent à m'immobiliser, ne serait-ce qu'un instant, sur mon perchoir en pente raide afin de jeter un œil sur l'immaculé et majestueux édifice en voie de finition, et qui ferait bientôt pendant à la masse substantielle de la poste ». (Cassady Neal, *Première jeunesse*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, p. 87, trad. par Gérard Guégan)

vagabonds se révèlent. C'est l'enfant de la rue, le croisement moderne entre Tom Sawyer et Huckleberry Finn, un gamin débrouillard passionné des autres, le fils de tout le monde.

> « For a time I held a unique position: among the hundreds of isolated creatures who hunted the streets of lower downtown Denver there was not one so young as myself. Of these dreary men who had committed themselves, each for his own good reason, to the task of finishing their way of life, presented a replica of childhood to which their vision could daily turn, and in being thus grafted onto them, I became the unnatural son of a few score beaten men »[256].

Chaque visage croisé est une histoire ; il sait traduire ce que l'autre pense en regardant ses traits, en déchiffrant son attitude et en écoutant son discours. Les passants sont ses cobayes, les commerçants des proies faciles. La faune roublarde et sale de Denver n'a aucun secret pour lui ; il connaît tous les hobos du camp voisin, il sait comment se sortir des situations les plus périlleuses, il embrouille le monde adulte par de belles phrases empruntées à ses auteurs fétiches et s'échappe sans que l'on s'en aperçoive. Comme Huck, il refuse de se laisser guider par des lois et des sermons ; seul l'initié sachant ce qui se trouve au-devant du danger à une raison de s'exprimer. Il reste volontairement à contre-courant de la société et cherche, ose, flatte, expérimente, se bat contre plus imposant que lui et connaît très tôt le beau sexe. Parmi ses nombreux vices, l'appétit sexuel a une importance capitale dans sa vie et dans son écriture. Ses lettres, ainsi que la manière dont le dépeint Kerouac dans ses récits, le décrive comme étant assoiffé de désir, excité à l'extrême par la beauté et en proie à une pulsation vorace du corps. Cependant, en dépit de son attirance dévorante pour le sexe opposé, la route cache peut-être une quête sexuelle plus importante. Comme pour les hobos bien avant sa naissance, elle symbolise La Femme idéale qu'il rêve de posséder. Ses années de voyages à travers le pays lui permettent de la dompter sans toutefois jamais déterminer où se trouve ses limites. Malgré l'exploration intensive des terres éloignées de Denver à fond de train, il

256. *Ibid.*, p. 47, « Pendant toute une période, je fis figure d'exception : au sein de l'humanité souffrante qui hantait les rues des bas-quartiers de Denver, il n'y avait alors personne d'aussi jeune que moi. Perdu au milieu de tant de morts vivants qui ne se laissaient guider, chacun pour une bonne raison, que par le désir de finir leur existence dans le ruisseau, j'étais bien le seul à pouvoir, jour après jour, leur évoquer une enfance à jamais révolue, de telle sorte que, la greffe ayant pris, une bonne vingtaine de ces débris humains en vinrent à m'adopter comme leur propre enfant ». (*Ibid.*, p. 73, trad. par Gérard Guégan)

cherche vainement à ne faire qu'un avec elle, la connaître entièrement, comprendre de quoi elle est constituée, trouver une faille dans son ossature, aller au bout de ce qu'elle cache, sans aucune limite de vitesse. Voit-il dans l'asphalte sa mère perdue ? Croit-il en une quête identitaire où les réponses se trouvent quelque part sur le chemin ? Les hypothèses sont nombreuses et bien souvent fondées, pour preuve les saisissants portraits captés par Kerouac dans ses manuscrits. Quoiqu'il en soit, c'est le point de départ d'une longue souffrance physique l'obligeant à tromper ses nombreuses épouses pour copuler férocement avec des inconnues, des jeunes filles réceptives à son charme rencontrées au bord du chemin et délaisser le bitume pour retrouver son foyer.

> « Dean rubbed his hands over the wheel. 'Now we're going to get our kicks!' (…) 'Oh, smell the people!' yelled Dean with his face out the window, sniffing. 'Ah ! God ! Life !' He swung around a trolley. 'Yes !' He darted the car and looked in every direction for girls. 'Look at *her* !' (…) We bounced in our seats. 'And dig her !' yelled Dean, pointing at another woman. 'Oh, I love, love, love women ! I think women are wonderful ! I love women!' He spat out the window ; he groaned ; he clutched his head. Great beads of sweat from his forehead from pure excitement and exhaustion »[257].

La route est sa jungle, son territoire de chasse, une terre obéissant à ses règles. Neal Cassady ne connaît que l'appel de la rue, la mélodie de la liberté. En ne se focalisant que sur l'immédiateté de ses sensations, il ressent plus qu'il n'exprime et devient une source d'inspiration inépuisable pour les membres de la Beat Generation. Son hyperactivité est à la fois sa force mais aussi son démon car il ignore ce que sont stabilité, calme et repos. Pour lui, une heure d'inaction est une année perdue. C'est pourquoi il vit constamment sur la brèche, défoncé à la benzédrine et au bop, toujours entre deux appartements, naviguant d'une fille à l'autre, s'attachant à chacun et délaissant tout le monde. Il ne se voue pas entièrement à une

---

257. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, p. 133-134, « Oh ! flaire le peuple ! gueula Dean en passant la tête par la portière, reniflant. « Oh ! Dieu ! Oh ! Vie » Il évita de justesse un tramway d'un coup de volant. 'Oui !' Il éperonna la bagnole et reluqua les filles dans toutes les directions. (…) On bondissait sur les sièges. « Et reluquez celle-là ! » gueula Dean en montrant une autre femme. (…) Il gémit, il prit sa tête à deux mains. De grosses gouttes de sueur coulaient de son front par le seul effet de l'excitation et de l'épuisement » (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 198, trad. par Jacques Houbard)

voie spécifique : il hésite, change souvent de direction et revient la plupart du temps en arrière. Il est sans cesse tiraillé entre la droiture et l'harmonie incarnées par sa mère – décédée à son dixième anniversaire – ou bien la roublardise symbolisée par son père, voguant de petits boulots honnêtes en vols qualifiés. Souvent prêt à sombrer dans la délinquance et le banditisme, c'est pourtant la culture et la lecture qui le maintiennent sur les rails. Les livres poursuivent l'éducation de la rue et lui enseignent la poésie, la philosophie, l'art de raconter des histoires et de créer des situations. Il dévore dans le désordre et de manière effrénée Balzac, Céline, Spengler, Gide, Joyce et Camus. Le style littéraire des auteurs européens détermine à plus d'un titre la direction que Cassady emprunte par la suite, à savoir une introspection par l'analyse de ses pulsions, une écriture spontanée traduisant au plus près sa parole quotidienne et une libération complète des derniers vestiges d'inhibitions (la drogue et la sexualité sous toutes ses formes) encore très présents au sein de la littérature américaine.

> « My prose has no individual style as such, but is rather an unspoken and still unexpressed groping toward the personal. There is something there that wants to come out; something of my own that must be said. (…) I have found myself looking to others for the answer to my soul, whereas I know this is slowly gained (if at all) by delving into my own self only. (…) I have always held that when one writes one should forget all rules, literary styles, and other such pretensions as large words, lordly clauses and other phrases as such, i.e., rolling the words around in the mouth they sound so good. Rather, I think, one should write, as nearly as possible, as if he were the first person on earth and was humbly and sincerely putting on paper that which he saw and experienced, loved and lost; what his passing thoughts were and his sorrows and desires; and these things should be said with careful avoidance of common phrases, trite usage of hackneyed words and the like »[258].

258. Cassady Neal, *Collected Letters, 1944-1967*, London, Penguin Books, 2004, p. 69-70, « Mon écriture n'a pas de style propre, c'est plutôt une exploration encore informulée de l'intime. Quelque chose veut sortir ; quelque chose de moi qui doit être dit. (…) Je me suis tourné vers les autres pour répondre aux interrogations de mon âme alors que je sais que c'est quelque chose qui s'acquiert lentement (et encore), uniquement en creusant en soi-même. (…) J'ai toujours défendu le fait que quand on écrit on doit oublier toutes les règles et autres prétentions dans le genre, les grands mots, les affirmations condescendantes et autres phrases du même tonneau avec lesquelles on se gargarise comme avec un bon vin avant de les noter, qu'elles soient justes ou non, simplement parce qu'elles sonnent bien. Il faut, je crois, écrire quasiment comme si on était le premier au monde à dire humblement et sincèrement ce qu'on a vu et vécu, aimé et perdu ; nos pensées du moment et nos chagrins et nos désirs ; et tout ça en évitant soigneusement les lieux communs, l'utilisation vulgaire de mots rebattus et

Écrire juste et vrai, ne se recentrer que sur soi et ce que l'on maîtrise afin de pouvoir comprendre les rouages de la conscience, tel est le projet de Neal Cassady – et plus tard celui des beat. Dans la droite lignée de Stein et Hemingway chérissant la phrase la plus épurée possible, il parcoure ses souvenirs en se dévoilant au fur et à mesure. Ainsi, plus le rythme s'accélère et rompt avec les règles grammaticales élémentaires, plus l'auteur s'approche de la réalité tangible derrière les apparences : son flux de parole est donc à l'image du cheminement de sa pensée où tout s'imbrique, se chevauche et se confronte sur la page pour élaborer une langue immédiate. Grâce à lui, les années 1950 ouvrent les portes d'une ère nouvelle au sein de la littérature américaine ; désormais, les écrivains « restent absolument modernes » comme le préconise Rimbaud afin d'écarter un passé jugé trop poussiéreux. Le présent immédiat se veut le thème universel de la modernité et c'est la raison pour laquelle Cassady – le premier beat à revendiquer sa liberté et son indépendance –, se laisse submerger par des flots de sensations incontrôlables. On le regarde, on l'écoute, on le suit. Il a constamment quelque chose à dire et à faire : que ce soit de longs monologues philosophiques n'engageant que sa propre compréhension,

> « Yes, of course, I know exactly what you mean and in fact all those problems have occurred to me, but the thing that I want is the realization of those factors that should one depend on Schopenhauer's dichotomy for any inwardly realized …»[259]

ou bien risquer sa vie et celle des passagers de la Buick en conduisant dangereusement pour être au cœur de la sensation, en allant toujours plus vite :

---

trucs du même acabit ». (Cassady Neal, *Un truc très beau qui contient tout*, Le Bouscat, Finitude, 2014, p. 99, trad. par Fanny Wallendorf)

259. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, p. 9, « « Oui, bien sûr, je sais exactement ce que tu veux dire et, de fait, tous ces problèmes se sont présentés à mon esprit mais ce que je brigue c'est la consécration de ces facteurs qui dépendraient au premier chef de la dichotomie de Schopenhauer pour une part intimement accomplis ... » (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 18, trad. par Jacques Houbard)

> « Then we started down. Dean cut off the gas, threw in the clutch, and negotiated every hairpin turn and passed cars and did everything in the books without the benefit of accelerator. (…) He knew every rhythm and every kick of a first-class-pass »[260].

Quelque part dans les vastes plaines de la littérature, à la croisée des chemins reliant la Génération Perdue à la Beat Generation se trouve Cassady, le passeur de flambeau entre les époques et les styles. Sa langue écrite submerge le cœur de ses contemporains et leur ouvre des perspectives inégalées, tant par le pouvoir se dégageant de ses mots que par son utilisation des figures de style et des paraboles. Il exagère et amplifie tout ce qu'il touche, tel un acteur de théâtre sur les planches de sa propre vie. Plus l'attention se concentre sur lui, plus il se sent exister. Ce besoin maladif de reconnaissance – tant pour ses réflexes que ses prouesses sexuelles – traduit un manque d'amour et de confiance depuis l'enfance. C'est à travers le regard d'autrui que sa quête identitaire délimite les voies de la nouvelle littérature américaine. Et pourtant, le fait de mettre en pratique les recommandations de Rimbaud et de s'immerger dans des états à contre-courant des idées de la société de l'époque provoque de véritables scandales. Dès lors, un combat décisif pour la libération de l'écriture et des idées qu'elle véhicule s'engage contre le pays car

> « l'Amérique a toujours vécu sur deux rails parallèles, l'un ouvert à tout, l'autre fermé à la parole. La censure était efficace en ces années 50. Elle se ruait sur tout ce qui menaçait l'ordre et les mœurs et allait trouver dans maints avocats d'extrême droite un porte-drapeau traquant systématiquement la moindre transgression, le moindre faux pas. Henry Miller et D.H. Lawrence continuaient à en faire les frais »[261].

En effet, à cause de la censure – qui voit une pure hérésie dans l'utilisation du véritable patronyme d'hommes et de femmes encore vivants à l'heure où le roman sort des presses –, et

---

260. *Ibid.*, p. 159, « Et puis ce fut la descente. Dean coupa les gaz, se mit en prise, prenant au plus près les tournants en épingle à cheveux, doublant les voitures, accomplissant les prouesses les plus difficiles que les experts ont imaginées sans l'aide de l'accélérateur. (…) Il connaissait à fond la cadence et tous les soubresauts d'un col de première classe ». (*Ibid.*, p. 236, trad. par Jacques Houbard)

261. Darras Jacques, *Allen Ginsberg, la voix le souffle*, Paris, coll. JeanMichelPlace/poésie, 2002, p. 122

pour ne pas être sous le coup d'un procès pour diffamation vis-à-vis de ce qu'il retranscrit, Kerouac maquille les événements réels en dissimulant Cassady derrière le pseudonyme de « Dean Moriarty », alors que c'est sous sa véritable identité qu'il apparaît dans le rouleau original[262] d'*On the Road*. Notons d'ailleurs que l'origine de cette identité provient des racines bretonnes de Kerouac car « Dean », issu du bas-latin « *decānus* », signifie « le doyen » ou « le conseiller d'éducation », et le nom « Moriarty » – emprunté à l'univers de Sir Arthur Conan Doyle – a des origines irlandaises pouvant se traduire par « le guerrier de la mer ». Ainsi, il se charge d'apporter aux autres ce qui leur fait défaut par ses expériences, ses voyages et son savoir. Seul le sage et le valeureux connaissent l'indicible au-delà des terres. Cependant, Kerouac ajoute aussi à ce personnage une part de malice et d'ingéniosité, de réflexion et de perspicacité – à l'image d'Ulysse sortant vainqueur de toutes les situations, y compris les plus périlleuses. De la même manière, le narrateur d'*On the Road* – Jack Kerouac lui-même –, est baptisé « Sal Paradise ». Étymologiquement, le terme « sal » désigne à la fois un grand arbre de l'Inde du Nord dont le bois est très précieux, le sel en portugais et en espagnol ainsi qu'une rivière de Bretagne. En l'associant au « *paradise* », la mythique Éden, le narrateur kerouacien s'ancre dans une réalité le rapprochant de ses origines. En effet, dans la Nature l'arbre est en constante recherche de soleil, source de vie et de croissance ; dans *On the Road*, le soleil est représenté par la figure de Dean Moriarty, guidant le jeune Sal sur les routes de sa propre compréhension. Chaque page d'*On the Road* contient son prénom, fait allusion à lui ou bien lui est dédiée. Le livre est son histoire, le parcours d'une existence sur les routes avec ses envolées lyriques, ses rencontres surprenantes, ses escapades fantastiques, ses folies passagères et ses amours torrides. C'est en quelque sorte le James Dean de *Rebel Without a Cause* réincarné au sein de la littérature, un comédien incarnant plusieurs rôles dans le roman : il est à la fois le père des orphelins de la société, le grand frère intrépide que l'on aimerait suivre partout dans ses voyages et le souvenir du foyer brillant au loin, tel un phare pour ne pas se perdre sur les vastes artères de la vie. Les deux hommes sont donc liés par une amitié indéfectible et véritable. En revanche, cette relation va au-delà du cercle littéraire. Chaque ouvrage publié par la suite est l'occasion pour Kerouac de projeter ses rêves et ses ambitions sur Cassady et utiliser ses souvenirs pour raconter leur rencontre. Entre fascination

262. Kerouac Jack, *On the Road: The Original Scroll*, New York, Viking Press, 2007

et dévotion, le premier couple de la Beat Generation prône les valeurs amicales et fraternelles entre hommes mûs par les mêmes idéaux.

> « To me, since first we met, you have always personified an older blood-brother. The Prime similarity being, perhaps, our preoccupation with our egos; next, if I may say so, was our mutual overbalanced, and semi-confused, method of logic. This may be attributed to an early extreme; you, with Literature, me, with Philosophy. Despite our deviation from divergent paths, and apparent falling into different patterns, I still find a sense of close understanding between you and I which no other gives to me, and to which I respond by symbolizing you as an — older blood-brother »[263].

Neal Cassady, avant d'incarner le héros de la jeunesse et d'être le mythe du Grand Ouest, est surtout l'alter-ego de Jack Kerouac, cet « *old blood-bother* » (« frère de sang ») dans l'écriture et dans la vie quotidienne. C'est la pierre angulaire du mouvement beat, le commencement de toutes choses, l'impulsion du souffle. Chaque facette de sa personnalité est l'occasion pour les autres auteurs d'analyser les comportements les plus troubles de l'homme et de recourir à son exemple pour faire évoluer les mentalités. Comme nous avons pu le voir précédemment, son langage corporel est à contre-courant des idées de l'époque. À cause des drogues prises sans discontinuer, il bouge perpétuellement, en proie à une transe. Sa langue se focalise aussi sur les mouvements saccadés du corps et devient résolument moderne. Il fait exister le parler usuel du trottoir – lui qui connaît si bien la faune d'en bas – et émaille son discours d'onomatopées (« Oh ! Hou ! Hi ho ! ») pour faire ressentir à son auditoire la puissance des pulsions. Neal Cassady est le prosateur beat par excellence.

---

263. Cassady Neal, *Collected Letters, 1944-1967*, London, Penguin Books, 2004, p. 66, « Depuis notre première rencontre, tu as toujours été comme un frère de sang pour moi. Notre point commun essentiel étant sans doute notre préoccupation pour nos egos ; ensuite, si on peut dire, notre logique plutôt confuse en bancale. On peut relier ça à un intérêt extrême et précoce, toi pour la Littérature, moi pour la Philosophie. Malgré nos différences, parce qu'on ne vient pas du même milieu et qu'on a eu des parcours différents, on s'est toujours profondément compris toi et moi, je ne partage ça avec personne d'autre et c'est pour ça que je te considère comme un – frère de sang ». (Cassady Neal, *Un truc très beau qui contient tout*, Le Bouscat, Finitude, 2014, p. 96, trad. par Fanny Wallendorf)

> « Cassady never stops talking. But that is a bad way to put it. Cassady is a monologuist, only he doesn't seem to care whether anyone is listening or not. He just goes off on the monologue, by himself if necessary, although anyone is welcome aboard. He will answer all questions, although not exactly in that order, because we can't stop here, next rest area 40 miles, you understand, spinning off memories, metaphors, literary, Oriental, hip allusions, all punctuated by the unlikely expression, "you understand—" »[264].

Kerouac en fait un prophète dans l'ensemble de ses ouvrages, un guide rassemblant son troupeau par de belles paroles et qui attire, magnétique, hommes et femmes dans un vaste tourbillon de sensations.

> « The second day everything came to me, EVERYTHING I'd ever done or know or read or heard of or conjectured came back to me and rearranged itself in my mind in a brand-new logical way (…). I had understood everything by then, my whole life was decided (…) »[265].

Par ailleurs, l'évolution du personnage est spectaculaire dans *On the Road* : guidé par sa volonté instinctive et animale, Cassady déploie tout son talent littéraire pour décrire l'inconnu. Il écoute tout ce qu'il ne connaît pas encore, il réclame toujours plus de l'autre, il attend un échange profitable pour amorcer une amitié dans laquelle s'épanouir. Mais à force de monopoliser son interlocuteur et de lui extirper lentement sa substantifique moelle – Kerouac le compare d'ailleurs à Gargantua dans la troisième partie du roman –, il brûle tout ce qu'il l'entoure, y compris lui-même. Fasciné par cette folie ambiante, Jack Kerouac suit à la

---

264. Wolfe Tom, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968, p. 10, « Cassady n'arrête pas de parler. Mais ce n'est pas le bon mot. Cassady monologue, mais ne semble guère se soucier qu'il y ait quelqu'un pour l'écouter. Il se lance dans son monologue, tout seul le cas échéant, sans refuser toutefois la compagnie. Il répond à n'importe qui, à toutes les questions, mais pas exactement dans l'ordre : on peut pas s'arrêter là, prochain arrêt à cinquante kilomètres, vous comprenez, en dévidant les souvenirs, les métaphores, les allusions littéraires, orientales, et pour initiés, toutes ponctuées de cet incongru commentaire, « vous comprenez… » (Wolfe Tom, *Acid Test*, Paris, Seuil, 1975, p. 37, trad. par Daniel Mauroc)

265. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, p. 173, « Le deuxième jour tout m'a été donné, TOUT ce que j'avais jamais fait ou su ou lu ou ouï-dire ou supposé m'est revenu à l'esprit et s'est recombiné dans ma tête selon une logique absolument neuve (…). À la fin tout m'était devenu intelligible, ma vie entière était résolue (…) » (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 262, trad. par Jacques Houbard)

trace ce prophète illuminé et se fait ainsi le témoin d'un changement radical au sein de la jeunesse des années 1950.

> « But then they danced down the streets like dingledodies, and I shambled after as I've been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles centerlight pop and everybody goes 'Awww!' »[266].

Au départ impulsif, dénué de timidité, franc du collier avec ses ami(e)s et symbolisant tout ce qui reste à découvrir, Cassady se métamorphose peu à peu en fou mystique incontrôlable mû par ses passions. Son évolution terrorise Kerouac, il ne reconnaît plus l'ami et le frère avec lequel tant de moments forts ont été partagé sur le sol américain et au Mexique. Dans la dernière partie du récit, Dean brûle finalement toute l'énergie accumulée au fur et à mesure des voyages et des expériences. Le pouvoir des mots étant désormais trop important pour lui, il ne parvient à surmonter son état de tension pour exprimer ce qu'il ressent. Privé de parole, d'auditoire et de disciple, le Roi délaisse son trône et s'efface lentement, sa tâche auprès du narrateur accomplie.

> « Dean, ragged in a motheaten overcoat he brought specially for the freezing temperatures of the East, walked off alone, and the last I saw of him he rounded the corner of Seventh Avenue, eyes on the street ahead, and bent to it again. (…) And off we went to the sad and disinclined concert for which I had no stomach whatever and all the time I was thinking of Dean and how

266. *Ibid.*, p. 11, « Mais alors ils s'en allaient, dansant dans les rues comme des clochedingues, et je traînais derrière eux comme je l'ai fait toute ma vie derrière les gens qui m'intéressent, parce que les seules gens qui existent pour moi sont les déments, ceux qui ont la démence de vivre, la démence de discourir, la démence d'être sauvés, qui veulent jouir de tout en un seul instant, ceux qui ne savent pas bailler ni sortir un lieu commun mais qui brûlent, qui brûlent, pareils aux fabuleux feux jaunes des chandelles romaines explosant comme des poêles à frire à travers les étoiles et, au milieu, on voit éclater le bleu du pétard central et chacun fait : « Aaaah ! » (*Ibid.*, p. 21, trad. par Jacques Houbard)

he got back on the train and rode over three thousand miles over that awful land and never knew why he had come anyway, except to see me »[267].

La littérature américaine moderne n'aurait pu voir le jour sans la présence de Neal Cassady. Peu ou prou, de manière appuyée ou simplement esquissée, la majorité des auteurs actuels réutilisent ses préceptes dans des perspectives résolument personnelles et font ainsi perdurer le mythe à travers les décennies. Grâce à lui, les membres de la Beat Generation perçoivent le monde plus immédiatement à travers les sens. Son langage brut et instantané colore la majorité des écrits de ses compagnons et libère durablement l'écriture, nous aurons l'occasion de le découvrir bientôt. Ange déchu, souverain éternel, Cassady est à la fois l'incarnation du passé, un aperçu de l'avenir et un idéal d'authenticité.

Du mouvement à la parole, de l'expérience au dérèglement, la Beat Generation incarne toutes les libertés, y compris les plus novatrices. À l'intérieur de ce cercle, deux couples distincts se dégagent pour faire évoluer la pensée dans des directions différentes et complémentaires. La relation fascination/rejet Kerouac – Cassady d'un côté côtoie le mysticisme sordide Ginsberg – Burroughs de l'autre. Le chantre des beat fait de son Moriarty l'impulsion de la prose, le claquement de doigt battant le rythme de la musique et symbolisant aussi Gérard, le grand frère mort dans sa prime jeunesse. Dans *On the Road*, la langue de Dean est le bop de la route pour Sal Paradise, la voie idéale afin de s'initier aux mystères de la vie. La magie du verbe se révèle aux yeux de ceux sachant écouter.

« Your last letter was a pip, truly the best you've written; insofar as the groove we've been striving for it's perfect. I feel as I reread it that you're right in there, now all we need is for me

267. *Ibid.*, p. 290-291, « Dean, déguenillé dans son manteau mité qu'il avait spécialement emporté en prévision des températures glaciales de l'Est, s'en alla tout seul à pied et, au dernier moment où je le vis, il tournait le coin de la Septième Avenue, regardant la rue droit devant lui, et repartait à l'attaque. (…) Et on partit pour ce concert triste et déplaisant où j'allais à contrecœur, et, tout le temps, je pensais à Dean, je pensais qu'il avait repris le train à travers cet horrible pays et ne savait d'ailleurs pas pourquoi il était venu, sinon pour me voir ». (*Ibid.*, p. 436, trad. par Jacques Houbard)

to fall into it properly. Of course, you've forgotten most of what you wrote but that's not important. You're in! »[268]

Suivant les exemples d'Ernest Hemingway et de Gertrude Stein, la parole et le flux de la pensée traduites sur la page permettent à Kerouac de transgresser les dernières lois de la littérature à tenir fermes sur leurs positions. Ne reculant devant aucun procédé, les beats trouvent des failles à exploiter dans les mécanismes du langage. Traduire l'indicible revient à mettre en cause les enseignements depuis toujours prodigués par les institutions et c'est la raison pour laquelle ils creusent à l'intérieur des mots pour dégager leur rythme caché. En revanche, avant d'avoir enfin toucher du doigt le style qui lui assure la gloire, le processus est assez long à se mettre en place. Entre discours retranscrit et prose orale, l'auteur met un temps considérable à trouver la formule adéquate. Breton d'origine, exilé de sa terre natale qu'il regrette amèrement, il ne s'exprime en bon anglais que très tard. À travers les auteurs américains lus durant son adolescence, l'écriture est pour Kerouac un apprentissage de la langue orale. C'est aussi pour cela qu'il ne se sent bien qu'en mouvement, il apprend les us et coutumes du pays en échangeant avec des gens et en se confrontant à leurs expressions. Comme cela est le cas pour Neal Cassady, le voyage est une échappatoire salutaire pour se comprendre et trouver la paix en fin de course. Outre sa quête identitaire, il cherche également une figure féminine à aimer, chérir et retrouver une fois son retour au foyer. Cependant, à la différence de Neal, ce n'est pas auprès d'une amante ou d'une épouse qu'il trouve du réconfort ; il revient presque immanquablement à son point de départ représenté par sa mère. Celle-ci canalise tous les espoirs de son fils, ses espérances et les liens avec les racines de ses ancêtres, la seule à ne l'avoir jamais repoussé en dépit des kilomètres parcourus, des nombreux abus et des expériences entreprises. Elle représente le pays perdu. C'est pourquoi, avant de préférer la route à une existence rangée et de se lancer dans l'aventure, Kerouac lui fait la promesse – qu'il tient par ailleurs toute sa vie – de revenir auprès d'elle lorsqu'il n'a pas la possibilité de se gérer seul. En d'autres termes, à partir d'*On the Road* et jusqu'à *Pic*[269], sa

---

268. Cassady Neal, *Collected Letters, 1944-1967*, London, Penguin Books, 2004, p. 43, « Ta dernière lettre était super, vraiment la meilleure que t'aies écrite ; rapport au swing qu'on cherchait à atteindre elle est parfaite. En la relisant je vois que tu as chopé le ton, maintenant tout ce qu'il faut c'est que je me cale dessus. Evidemment tu as oublié quasiment tout ce que tu m'as écrit mais ce n'est pas important. Tu y es ! » (Cassady Neal, *Un truc très beau qui contient tout*, Le Bouscat, Finitude, 2014, p. 66, trad. par Fanny Wallendorf)

269. Kerouac Jack, *Pic*, New York, Grove Press, 1971

dernière œuvre, le travail de Kerouac peut être lu comme étant l'histoire du fils prodigue ne trouvant finalement la paix, l'écoute et l'amour qu'auprès des siens. Ne pouvant s'établir où que ce soit, Kerouac sait que le point d'ancrage représentée par la figure maternelle est une véritable bénédiction pour lui ; c'est une bouée, un secours lui maintenant la tête hors de l'eau. Voilà pourquoi il compose sans cesse en son honneur, il matraque sa machine à écrire pour qu'elle soit fière de lui, il accumule du papier et des histoires pour la faire rêver. London, Saroyan, Wolfe, Rimbaud, Joyce, Melville et Blake l'aident à se forger petit à petit un style proche du romantisme, avec des phrases toujours plus longues et des descriptions très précises de ce qui est perçu.

> « By the New England lake on a July night, the young people dance in a lanterned breeze-ruffled ballroom, the lights are soft blue and rose, the moon is bright on the dark waters out beyond the balcony. The songs are sweetly felt, to be sweetly remembered. The young lovers cling, whisper, dance. On a diving raft off the lake beach, young people sit with their feet dangling in the soft waters of the night, they hear the music from the ballroom floating over the lake »[270].

Malgré une certaine puissance narrative et un savoir-faire indéniable dans la retranscription des atmosphères, Kerouac se trompe. La route empruntée n'est pas la bonne car les mots ne se coordonnent pas totalement : il tâtonne, se reprend sans cesse, rature et renonce à exister pleinement dans son récit. La parole de ses personnages – sa propre famille et ses amis d'enfance – n'est pas celle de son cœur, c'est un substrat imitant la réalité. Il n'est pas suffisamment à l'écoute de son intériorité et ne touche pas encore directement au cœur de la sensation. La réponse se trouve peut-être ailleurs, hors de sa chambre, au-delà de Lowell sa ville natale, le long des sentiers, sur les routes du continent en compagnie d'une autre couche de la population. Au contact des grands voyageurs – les derniers vrais hobos avant que la

---

270. Kerouac Jack, *The Town and the City*, New York, Harcourt Brace, 1950, p. 18, « Sur le bord d'un lac de la Nouvelle-Angleterre, une nuit de juillet, les jeunes gens dansent dans une salle de bal éclairée par des lanternes qu'agite la brise. Les lumières sont douces, bleues et roses, la lune brille sur les eaux noires au-delà du balcon. Les chansons émeuvent les jeunes gens, ils s'en feront de beaux souvenirs. Les jeunes amoureux s'enlacent, murmurent, dansent. Sur un radeau-plongeoir près de la plage du lac, des jeunes gens sont assis, les pieds plongés dans l'eau douce de la nuit ; ils entendent la musique de la salle de bal qui flotte sur le lac ». (Kerouac Jack, *Avant la route*, Paris, La Table Ronde, 1990, p. 24, trad. par Daniel Poliquin)

jeunesse s'empare de la route –, le jeune Jack découvre un autre univers fait d'immédiateté, d'incertitudes, de déceptions et de joies. La relation qu'entretient Kerouac avec des vagabonds est particulière à plus d'un titre. Il ne se sent bien au final qu'au milieu de gens en marge de la société ; leur compagnie est primordiale car, selon lui, ce sont les seuls qui connaissent toutes les histoires, ont survécu à toutes les situations et n'ont de compte à rendre à personne. Ils font partis des exilés que l'auteur rêve de devenir, un individu à l'écart du monde ne se souciant que de son propre plaisir. *The Road*, telle que London l'a décrite il y a longtemps, s'ouvre à lui, à travers les années, immense et sans pareilles. C'est sur l'asphalte que se découvre la vie. Cette route, Kerouac ne la connaît pas encore – tout comme il ne côtoie pas encore Cassady au début des années 1950 – mais il pense que le fait de voyager est la solution au problème de la page blanche.

> « We arrived at Council Bluffs at dawn; I looked out. All winter I'd been reading of the great wagon parties that held council there before hitting the Oregon and Santa Fe trails; and of course now it was only cute suburban cottages of one dawn kind and another, all laid out in the dismal grey dawn. (…) We got a brief ride from a wealthy rancher in a ten-gallon hat, who said the valley of the Platte was as great as the Nile Valley of Egypt, and as he said so I saw the great trees in the distance that snaked with the river-bed and the great verdant fields around it, and almost agreed with him »[271].

C'est le début d'une formidable aventure à la recherche du sens de l'existence et du mot juste traduisant l'intériorité de l'âme humaine. La vérité se cache entre les arbres le long du chemin, au-delà des prairies et sous les pierres, quelque part dans les cours d'eau et les voies ferrées traversant de vastes étendues. Dès lors, partir signifie découvrir ; aller au-devant des oubliés de la société, partager repas et anecdotes, revenir à la Nature, le cœur même de

271. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, p. 21-22, « « Nous arrivâmes à Council Bluffs au lever du soleil ; je regardai le paysage. Tout l'hiver j'avais lu l'histoire des grands rassemblements de chariots en cet endroit où l'on tenait conseil avant de s'engager sur les pistes de l'Oregon et de Santa Fe ; et naturellement maintenant il n'y avait, dans l'aube morne et grise, que des coquets pavillons de banlieue illustrant toutes les variétés de l'ignominie. (…) On fait un petit bout de route avec un riche *rancher* coiffé d'un chapeau de cow-boy, qui raconte que la vallée du Platte est aussi vaste que celle du Nil en Égypte, et, pendant qu'il dit cela, je vois au loin la ligne des grands arbres serpentant le long du fleuve et, de chaque côté de celui-ci, les vastes champs verdoyants, et je suis presque de son avis ». (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 37-38, trad. par Jacques Houbard)

l'entreprise kerouacienne. La vie de l'écrivain, tout comme l'intégralité de son œuvre, se transforme en une longue succession de fuites à travers le territoire américain, le cœur en bandoulière, pouce levé, un carnet à spirales toujours dans la poche de poitrine, les sens aux aguets, d'une rencontre à une autre, d'une frontière à une autre, d'un océan à un autre. La matière de son livre – futur étendard d'une génération encore endormie –, provient de la rue, de rencontres fortuites et de petits travaux entre deux villes. La langue de Kerouac est de passage, en partance, la plupart du temps centrée sur ce qu'elle pourrait dire au prochain kilomètre parcouru. Le but ultime étant de devenir un « *Dharma bum* » (« clochard céleste »), de fusionner avec la sensation, se rapprocher de l'état de béatitude mystique tel que le conçoivent les bouddhistes et incarner le beat, dans le premier – et unique – sens du terme pour le romancier.

> « The silence was an intense roar. From where we were, the sound of the creek, the gurgle and slapping talk of the creek, was blocked off by rocks. We heard several more melancholy Yodelayhees and answered them but it seemed farther and farther away each time. When I opened my eyes the pink was more purple all the time. The stars began to flash. I fell into deep meditation, felt that the mountains were indeed Buddhas and our friends (…) »[272].

La modernité de la phrase commence en décembre 1950, lorsque Kerouac reçoit une lettre signée Neal Cassady. C'est un choc, le testament d'une vie racontée à toute vitesse, sans fausse note, battant la mesure à chaque mot, brutalement, magnifiquement. « *The Joan Anderson Letter* » (malheureusement perdue aujourd'hui) démontre toutes les facultés de l'enfant terrible de la littérature américaine et marque une transition radicale entre *The Town and the City* – où la langue est ample, très descriptive et impersonnelle – et *On the Road* – fait de cassures de rythmes, de reprises, de langage crû et de spontanéité. C'est par l'intermédiaire de Neal, en écoutant les envolées lyriques de ses monologues, en étant le témoin d'une folie

272. Kerouac Jack, *The Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1958, p. 71, « Le silence était comme un immense rugissement. Des rocs faisaient écran entre nous et le ruisseau dont le roucoulement et le clapotis ne nous parvenaient pas. Nous entendîmes plusieurs ioulements mélancoliques, mais malgré nos réponses, ils semblaient de plus en plus lointains. Je tombais dans une profonde méditation. Les montagnes m'apparaissaient à moi aussi comme des Bouddhas amis ». (Kerouac Jack, *Les clochards célestes*, Paris, Gallimard, 1963, p. 111, trad. par Marc Saporta)

dévastatrice se propageant dans le corps en absorbant drogues et musiques, que Kerouac trouve enfin les mots justes.

> « Off to the poolhall, back to the old grind; I seemed to have a mania. From the way I loafed there all day one would scarcely believe I'd never been in a poolhall two short years before; why, less than six months ago I still couldn't bear to play more than one game at a time. Well, what is one to say about things he has done? I never again went back to the hospital to bless Joan, oh, that's what I felt like; blessing her. Each day I lacerated myself think on her, but I didn't go back. "Sometimes I sits and thinks. Other times I sits and drinks, but mostly I just sits." I must have been in a pretty bad way »[273].

Un déclic sans précédent sur plus de 18 000 notes, une révélation. La partition est là, vivante et s'étend indéfiniment. Désormais, c'est derrière ce flux constant, cette verve incroyable dans le ton et dans les sujets abordés que Kerouac se range. La route traversée de long en large sur le continent américain doit être retranscrite à l'identique sur la page, sans fin. Le « *I* » revendiqué fièrement par son ami est sans tabou, démonstratif, racoleur, s'émancipe et ne recule devant aucun artifice pour afficher ses pulsions. Sa prose englobe la conscience, dépasse la censure, détruit les barrières sensorielles et se laisse porter par son souffle. Le chant de la route composé par Neal Cassady est un choc pour Kerouac et les membres de la Beat Generation. Tombé sous le charme de cette écriture entièrement vouée à la spontanéité, il se réapproprie sans attendre ses caractéristiques littéraires pour les insuffler à sa propre écriture. Désormais certain de la direction à emprunter, il apprend à connaître la valeur de ce qui n'est pas dévoilé. Peu importe la fiction, l'ordre et la trame narrative, seule compte la vérité sur l'ensemble du projet. Si l'on en croit ses carnets, les trois versions primitives du manuscrit ne le satisfont pas car pas assez authentiques à son goût. Il manque un soupçon de

---

273. Cassady Neal, *Collected Letters, 1944-1967*, London, Penguin Books, 2004, p. 246, « Direction la salle de billard, retour au bon vieux train-train ; c'est devenu une vraie manie. Vu la façon dont je trainais là-bas toute la journée, on aurait difficilement pu croire qu'il y avait à peine deux ans, je n'avais jamais mis les pieds dans une salle de billard ; et même, que six mois plus tôt j'étais incapable de jouer plus d'une partie à la fois. Bon, qui est-on pour parler de ce qu'on fait ? Je ne suis jamais retourné à l'hôpital soutenir Joan, oh c'est que je voulais, la soutenir. Chaque jour je me flagellais quand je pensais à elle, mais je n'y suis pas retourné. « Parfois je m'asseyons et je pensons. D'autres fois je m'asseyons et je buvons mais la plupart du temps je m'asseyons seulement ». Il fallait vraiment que j'aille mal ». (Cassady Neal, *Un truc très beau qui contient tout*, Le Bouscat, Finitude, 2014, p. 301, trad. par Fanny Wallendorf)

vie, de cohérence, de rythme et de musique à son œuvre. Grâce à cette lettre et le pouvoir de son verbe, sa conception de l'existence est dévastée, les perspectives sont remises à neuf et les voies à explorer plus précises. Neal aide non seulement le jeune Kerouac dans son cheminement existentiel pour trouver des réponses et s'ouvrir au contact des autres, mais il lui montre également la seule et unique manière de concevoir une œuvre. Dès lors, le style se doit d'être avant tout personnel, direct et immédiat. En effet, l'incipit du premier manuscrit commence ainsi :

> « Un soir en Amérique, après le coucher du soleil – qui se couche à quatre heures de l'après-midi, l'hiver, à New York, en versant dans l'atmosphère ses rayons d'or bruni, qui transfigurent les vieux immeubles crasseux en murs du temple universel […] puis, plus vite que ses ombres, s'envole cinq mille kilomètres par-dessus la bosse de la terre brute vers la côte Ouest, avant de sombrer dans le Pacifique, pour laisser le vaste linceul d'arrière-garde de la nuit s'avancer sur la terre, faire le noir sur les fleuves, poser sa chape sur les sommets et border le rivage ultime – on frappa à la porte de Mrs Gabrielle Kerouac, au-dessus d'un drugstore, dans la ville d'Ozone Park, qui fait partie de l'agglomération de New York »[274].

La langue est très dense, appesantie, trop descriptive et chargé de détails encombrant la fluidité de la lecture. Mais, après avoir découvert la spontanéité du langage écrit de Cassady, Kerouac change complètement de registre et rédige une nouvelle version de son aventure sur la route, avec comme point de mire la rencontre de l'homme l'ayant métamorphosé :

> « I first met met Neal not long after my father died… I had just gotten over a serious illness that I won't bother to talk about except that is really had something to do with my father's death and my awful feeling that everything was dead. With the coming of Neal there really began for me the part of my life that you could call my life on the road »[275].

[274]. Kerouac Jack, *Sur la route, le rouleau original*, Paris, Gallimard, 2010, p. 35-36, trad. par Josée Kamoun

[275]. *Ibid.*, p. 132, « J'ai rencontré rencontré Neal pas très longtemps après la mort de mon père… Je venais de me remettre d'une grave maladie que je ne raconterai pas en détail, sauf à dire qu'elle était liée à la mort de mon

Le style est ici résolument direct, incisif et touche à l'essentiel. Il écrit aussi « vrai » qu'Hemingway et ne se préoccupe plus des artifices embourbant le véhicule lancé à toute allure. À l'image du moteur froid d'une voiture que l'on démarre, la première ligne du rouleau original bégaye légèrement – avec la répétition du terme « *met* » – pour finalement se mettre en branle et s'engager sur le chemin. Armé de ce vocabulaire de la rue s'adressant directement aux sens, Kerouac compose ses futurs manuscrits en les concevant comme de longs monologues issus de sa psyché, une succession de scènes au centre desquelles le premier jet s'avère être décisif. La narration se raccourci, devient plus intime, concrète, ponctuée de tirets, de virgules ou, parfois, évolue librement sans ponctuation. Le rythme se précipite, chavire, ralenti légèrement pour mieux embrayer sur une autre voie et accélérer à nouveau brusquement. Les phrases se recouvrent et se chevauchent en vagues successives, pour ne pas laisser s'installer le silence ; en d'autres termes, c'est une longue partition de jazz improvisé.

> « That night we all drank beer and I got drunk and blah-blahed somewhat, slept on the other couch, and in the morning, while we sat around dumbly smoking butts from ashtrays in the gray light of a gloomy day Neal got up nervously, paced around thinking, and decided the thing to do was have Louanne making breakfast and sweeping the floor »[276].

Par ailleurs, la présence de « Neal », à la place de « Dean » dans le rouleau original, démontre le but de l'auteur, c'est-à-dire ancrer son récit dans une réalité immédiate et authentique, à contre-courant des ouvrages de l'époque perpétuant la narration de Twain, Melville et Thoreau. La censure ayant malheureusement une emprise très forte sur les consciences puritaines, il lui faut remanier à plusieurs reprises son manuscrit en tronquant la spontanéité de la parole et en bafouant l'authenticité de la plume. Kerouac édulcore des passages jugés

---

père, justement, et à ce sentiment affreux que tout était mort. Avec l'arrivée de Neal a commencé cette partie de ma vie qu'on pourrait appeler ma vie sur la route ». (*Ibid.*, p. 153, trad. par Josée Kamoun)

276. *Ibid.*, p. 134, « Ce soir-là, on a tous bu de la bière, moi j'étais bourré, j'ai pas mal bavassé avant de me coucher dans l'autre divan, et le matin, pendant qu'on était tous assis à fumer sans un mot les mégots laissés dans les cendriers sous la lumière grise d'un jour morne, le voilà qui se lève nerveusement, et qui arpente la pièce pour réfléchir à la marche à suivre ; il conclut qu'il faut convaincre Louanne de préparer le petit déjeuner et de balayer l'appart ». (*Ibid.*, p. 155, trad. par Josée Kamoun)

trop obscènes et a recours à des pseudonymes pour daigner être publié. En bousculant les codes et les conventions préalablement établis par des générations d'écrivains, il se positionne comme étant le renouveau littéraire des années 1950 avec le premier récit dans une langue plus authentique. Comme nous l'avons dit, son environnement de travail est également très particulier et joue un rôle considérable dans l'élaboration de son style. Afin d'achever le récit d'*On the Road*, il s'enferme chez lui trois semaines durant, le jazz hurlant nuit et jour à la radio, boit des litres de café maintenant ses sens en éveil, imite le rythme du saxophone sur les touches de la machine à écrire et imprime son roman sur un long rouleau de papier à dessin, à l'état brut. Outre le rapport détaillé des aventures d'une bande de jeunes accrocs aux sensations fortes, le récit fonctionne sur une double focalisation : d'une part on suit la voix d'un narrateur qui, grâce au « je », fait participer le lecteur et le convie à le suivre partout où il se rend. C'est en quelque sorte le porte-parole entre les inexpérimentés et ceux par qui le changement s'opère. Son regard neutre est celui du lectorat ignorant l'étendu du monde renfermé entre les pages. D'autre part, on entend ponctuellement la voix extérieure de Neal se positionner comme le relai initiant les nouveaux venus aux plaisirs de l'interdit. Aller à l'intérieur de soi pour grandir et comprendre comment fonctionnent les sensations, tels sont les buts des ouvrages de Kerouac. Ce sont des quêtes aussi bien internes qu'externes car la vie est une longue route ponctuée d'épreuves permettant de se recentrer sur les valeurs essentielles. C'est pourquoi la dimension lyrique est particulièrement présente dans la majorité des ouvrages de la Beat Generation, notamment chez Ginsberg et Kerouac. La plupart du temps, la béatitude mystique imprègne les descriptions de paysages.

> « The end of our journey impended. Great fields stretched on both side of us; a noble wind blew across the occasional immense tree groves and over old missions turning salmon pink in the late sun. The clouds were close and huge and rose. 'Mexico City by dusk!' We'd made it, a total of nineteen hundred miles from the afternoon yards of Denver to these vast and Biblical areas of the world, and now we were about to reach the end of the road »[277].

---

277. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, p. 282, « La fin de notre voyage approchait. De grands champs s'étendaient de part et d'autre de la route ; un vent sublime soufflait dans les futaies qui se dressaient, immenses, de loin en loin, et par-dessus les vieux bâtiments des missions qui devenaient rose saumon sous les derniers rayons du soleil. Les nuages étaient proches et immenses et roses. « Mexico au crépuscule ! » On y était arrivés, dix-neuf cent milles au total, depuis l'après-midi dans les jardins de Denver jusqu'à ces vastes

Donner une valeur aussi primordiale au voyage et une importance toujours plus grandissante à la voix intérieure est un moyen pour l'auteur de rallier dans ses rangs ses fervents adeptes et de faire en sorte de propager l'idée que, si la société ne favorise pas le bonheur et l'harmonie dans la hiérarchie qu'elle s'est choisie, alors l'homme doit chercher son salut hors de ce que l'on juge favorable à son épanouissement. C'est aussi en raison de cela qu'il transforme les événements en leur apportant plus de solennité. Plus les hommes voient loin et gagnent du terrain sur les terres, plus ils se rendent compte que l'aventure contient un sens profond dépassant l'entendement. Le beat prend la route pour trouver le bout de son chemin et repousser ses limites ; c'est le lieu où la foi, les espérances, les illusions et les rêves sont mis à rude épreuve. À partir de 1951, au moment où le phénomène Beat Generation prend une ampleur considérable, la vie de l'adolescence américaine est profondément bouleversée. La fracture entre les Anciens et les Modernes est marquée durablement par un exode des jeunes le long des chemins de fer, un sac à dos rempli de vivres et de livres. *On the Road* n'est donc pas uniquement un récit d'une tranche de la jeunesse qui, par caprice, veut exister aux yeux de leurs parents et être reconnue comme étant à même de s'autogérer ; c'est avant tout le point de départ d'une réflexion métaphysique sur la place de l'homme au sein de la Nature, la preuve de la supériorité de la psyché sur les facultés tangibles, le témoin d'un mouvement massif au nom de la liberté. En bout de parcours, après plusieurs années de voyages, de retours à la case départ et de nouvelles idées de destination, la quête de la route propose plusieurs solutions à Jack Kerouac. En suivant les conseils de Whitman et Thoreau, il s'extirpe de la vie citadine pour se perdre dans la Nature et pratiquer le bouddhisme de manière intensive. Sous les regards des montagnes millénaires, l'auteur sait quelle est sa place dans le dessin de Dieu.

> « Spring nights, practicing Dhyana under the cloudy moon. I'd see the truth: "Here, this, is It. The world as it is, is Heaven, I'm looking for a Heaven outside what there is, it's only this poor pitiful world that's Heaven. Ah, if I could realize, if I could forget myself and devote my meditations to the freeing, the awakening and the blessedness of all living creatures everywhere I'd realize what there is, is ecstasy." (…) I felt I was a blank being called upon to

---

et bibliques régions du monde et maintenant nous allions atteindre le bout de la route ». (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 423, trad. par Jacques Houbard)

enjoy the ecstasy of the endless truebody. Days tumbled on days, I was in my overalls, didn't comb my hair, didn't shave much, consorted only with dogs and cats, I was living the happy life of childhood again »[278].

Ainsi, en s'inspirant du flot ininterrompu des lettres de Cassady, de la richesse d'un langage issu des quartiers pauvres de Denver, de la fougue d'un homme porté par ses pulsions sensorielles, Jack Kerouac offre un corps, un visage et une voix à la jeunesse des années 1950. L'auteur libère considérablement l'écriture en donnant des mots aux lecteurs pour réorganiser leur vie, la route ne s'ouvrant qu'à ceux pouvant s'offrir le luxe de la parcourir sans regarder en arrière. « Son frère » c'est lui, celui qui refuse le conformisme et se laisse charmer par la mélodie du chemin. Dans un tel climat d'oppression dû au maccarthysme, l'œuvre de Kerouac est comme un vent d'Ouest balayant les problèmes des jeunes. De la musique à la page, le livre remporte toutes les victoires.

Entre vallées et montagnes, des petites villes aux grands métropoles, du plus haut gratte-ciel aux rues sordides des bas quartiers, la poésie d'Allen Ginsberg vagabonde au gré de ses humeurs en célébrant la création de la Nature et le langage corporel cher à l'être humain. C'est une lente ascension vers un ailleurs, l'élargissement du domaine du sensible, la perte de repères tangible pour s'ouvrir au contact de l'autre. Touchant et accessible, il prêche la paix aux Nations et engage à rechercher le sens de sa propre existence par l'entremise du bouddhisme. Quand Kerouac et Cassady carburent au « thé » et à la benzédrine pour composer leurs souvenirs, lui préfère se lancer corps et âme dans la poésie introspective et faire de la page vierge son terrain de jeu. Il contemple le monde et le retranscrit, admire la puissance et l'ingéniosité de l'homme, se réjouit de trouver de la beauté dans les aspects

---

278. Kerouac Jack, *The Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1958, p. 141-142, « Au cours de ces nuits de printemps, la pratique du Dhyana sous la lune nuageuse me fit voir la vérité : « Voilà *ce* que je cherchais ; le monde, tel qu'il est, c'est le ciel ; je cherche le ciel hors du monde, mais c'est ce pauvre petit monde dérisoire qui *est* le ciel. Ah ! si je pouvais comprendre, si je pouvais m'oublier moi-même et appliquer mes méditations à la libération, à l'éveil et à la sanctification de toutes les créatures vivantes, partout, je comprendrais que tout ce qui existe *est* extase. » (…) Je me sentais transformé en un être impalpable, appelé à connaître l'extase du Vrai Corps infini. Les jours succédaient aux jours. Je vivais en salopette, ne me peignais plus, me rasais à peine, ne fréquentant que des chiens et des chats. J'étais revenu aux temps heureux de mon enfance ». (Kerouac Jack, *Les clochards célestes*, Paris, Gallimard, 1963, p. 218-219, trad. par Marc Saporta)

troubles de l'existence en se laissant bercer par les visions procurées par la mescaline, le jazz de Charlie Parker à la radio et la douleur de tout le peuple juif palpitant dans ses veines. Une Nation trouve sa voix sous les doigts d'un jeune poète ne sachant encore manipuler ni sa rythmique, ni l'étendue de ses perceptions.

> « Ginsberg fut un autodidacte à la manière d'Ezra Pound mais considérablement moins au fait de la technique poétique de Pound, moins boulimique dans ses appétits de cultures transversales, moins à la recherche d'une forme poétique que d'une sagesse de vie authentique »[279].

Principalement porté par la force de ses visions, il se nourrit de tout ce qui l'entoure et découvre, par l'intermédiaire du peyotl, des aspects du monde dont il ne soupçonne pas l'existence. Au centre du tourbillon de la dégénérescence, une longue descente dans des milieux louches, Ginsberg rassemble ses frères d'armes afin de repousser les limites et explorer l'étendue des possibilités promises par l'élargissement de la conscience.

« I think in 1948: sitting in my apartment,

my eyes opened for an hour

seeing in dreadful ecstasy

the buildings rotting

Under the wide eternal sky »[280].

---

279. Darras Jacques, *Allen Ginsberg, la voix le souffle*, Paris, coll. JeanMichelPlace/poésie, 2002, p. 9

280. Ginsberg Allen, *Journals : Early Fifties Early Sixties*, New York, Grove Press, 1977, p. 70, « En 1948 je crois : assis dans mon appartement / mes yeux s'ouvrirent une heure durant / voyant en une terrible extase / les immeubles pourrissant / sous la vaste éternité du ciel ». (Ginsberg Allen, *Journal 1952-1962*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 112-113, trad. par Yves Le Pellec)

Dès son plus jeune âge – notamment au sein de son journal tenu régulièrement durant l'adolescence –, on sent poindre à chaque pensée une modernité de la langue, une volonté de créer des images différentes à contre-emploi de celles, plus usuelles, ayant cours à l'époque. Au contact de Cassady et de Herbert Huncke – le premier junky à l'avoir initié aux paradis artificiels –, Ginsberg déconstruit sa psyché et bâtit un monde interlope où l'écriture est le témoin d'un bouleversement interne et visuel, le poète étant à la croisée des chemins, réceptif à toutes formes de sensations s'aventurant au-devant de lui. Profondément blessé par le génocide juif et par la folie croissante de sa mère, Ginsberg se réfugie dans la poésie en vue exorciser ses démons et tenter d'apaiser ses tourments. Écrire est donc avant tout une thérapie, un moyen de se comprendre en puisant en soi tout ce qui est favorable à la perte de contrôle. Mû par ses visions et son sens éclairé de l'aspect sensible des éléments qui l'entourent, il rend compte de l'état d'un monde se désagrégeant inéluctablement.

« Slowly the radio war news

Steals o'er the senses –

(…)

Anger at heart base

all over the Nation –

Husbands ready to murder their wives

at the drop of a hat-statistic

(…)

Crash of machineguns, ring of locusts, airplane roar,

Calliope yell, bzzzs »[281].

281. Ginsberg Allen, *The Fall of America*, San Francisco, City Lights Books, 1973, p. 60, « Lentement les dépêches de guerre à la radio / envahissent les cinq sens (…) Rage au tréfonds du cœur / à travers toute la Nation – / Des maris sur le point de tuer leurs femmes (…) Fracas de mitrailleuses, tintement de criquets, rugissement d'avion, / hurlement de grand orgue de Barbarie, bzzzs ». (Ginsberg Allen, *The Beat Generation*, Paris, Flammarion, 2005, p. 245, trad. par Gérard-George Lemaire et Anne-Christine Taylor)

Principalement focalisée sur les rythmes du bop et, plus tard, de la musique pop au contact de Bob Dylan et des Beatles, son œuvre connaît un mouvement constant entre foi bouddhiste et hindouiste, ascendance juive et homosexualité. Comme l'ont fait ses camarades Cassady et Kerouac auparavant, Ginsberg se jette à son tour dans la fosse aux lions et parle de lui-même, de ses expériences, ses doutes et ses peines, du plaisir procuré par les sens et de la jouissance de vivre sans dissimuler ses penchants sexuels. Principale source de reproches pour la société bien-pensante, il transgresse les interdits en affichant publiquement une homosexualité décomplexée et en louant les bienfaits de l'amour libre pour l'harmonie du corps. Par le moyen de ses expériences sexuelles, Ginsberg cherche à traduire dans l'écriture le vide omniprésent lorsque l'autre le quitte. Le manque du corps du partenaire est considérablement décuplé du fait que le poète ne ressent de l'attirance physique que pour les personnes de son sexe. Il se sent incompris, délaissé, mis à l'écart. Son homosexualité devient la personnification d'une marginalité désirée ardemment. Au contraire de Rock Hudson et Cary Grant – célèbres acteurs dont la sexualité était passée sous silence pour ne pas choquer leurs admiratrices –, Ginsberg assume ses goûts, ses désirs et ses envies. Du fait de ne pas avoir une vie sexuelle aussi « normale » que le conçoit l'*Establishment*, la révolte sociale n'en a que plus de poids, de valeur. Poussé par une force créatrice, rien ne lui est interdit. Il ose tout, il entreprend tout. L'évolution de son écriture traduit ce besoin de chercher des réponses au sein de la sexualité. Selon lui, les pulsions humaines primitives détiennent toutes les réponses. Cependant, là où la poésie de Whitman ne fait qu'effleurer les plaisirs offerts par le même sexe, celle d'Allen Ginsberg l'affiche ouvertement, sans tabou, avec force détails et sensations, pour que son lecteur soit à chaque fois plus proche de ce qu'il ressent. L'être ginsbergien est le lien unissant à la fois les membres de la Beat Generation entre eux et rapprochant également son groupe des auteurs antiques. À travers les époques, le poète est en quelque sorte la réincarnation de Whitman mais aussi de Gertrude Stein, revendiquant elle aussi une vie à contre-courant de son temps. En revanche, afin que sa production puisse perdurer dans le temps et pour se démarquer de ses modèles, il lui faut aller beaucoup plus loin qu'eux : c'est en dépassant ses limites et en s'engageant dans des voies dangereuses qu'il espère trouver la manne nécessaire pour acérer sa plume. Drogues et chants bouddhistes sont alors à la base de sa conception du poème comme œuvre à part entière. Dans son esprit, l'art n'est une réalité qu'au moment où celle-ci se met au son service ; les deux notions se confondent d'ailleurs au point de ne plus percevoir dans les choses leur véritable aspect. Il

parvient à distinguer ce dont elles se nourrissent, ce qui les définissent. En suivant les traces de Rimbaud, le jeune homme évolue. Il n'est plus poète mais voyant ; il ne voit plus les choses, il les ressent. C'est donc par le dérèglement des sens et en ouvrant son esprit à toutes formes de possibilités que le changement s'opère dans son processus créatif. Et pourtant, malgré son inexpérience, sa poésie regarde déjà dans une direction précise car

> « Ginsberg tente de réaliser « l'union secrète » du corps et de l'esprit, marchant ainsi sur les traces de ses maîtres : Walt Whitman et William Blake »[282].

Il établit des connexions jusque-là inédites en convoquant l'inspiration de Blake afin de façonner une poésie nouvelle, une écriture à l'abri des comparaisons se caractérisant par une liberté de ton et un langage cru sondant l'âme. La spontanéité des termes et l'accumulation des images choquantes représentent à la fois les plus bas instincts de l'homme et l'avenir de la société. Le travail introspectif du poète engage donc le lecteur à renoncer à se focaliser sur lui-même ou sur un auteur omniscient ; bien au contraire, Ginsberg lui recommande de s'immerger dans sa lecture, de ne faire qu'un avec le texte pour que les mots – ayant préalablement puisés dans ses sensations – fassent naître des visions dans son esprit.

> « The clank of garbage pails-a hollow sullen roar like that of a dog, calling attention to themselves, too-gaily- The wind making noises at the top of the tree, laundry flapping in a tree of laundry too-the window-shade cord with the silly ring-holder at the bottom hanging & swinging in the open window »[283].

---

282. Tysh Christine, *Allen Ginsberg*, Paris, Seghers, 1974, p. 9

283. Ginsberg Allen, *Journals : Early Fifties Early Sixties*, New York, Grove Press, 1977, p. 9, « Tintamarre de poubelles – grondement sourd et maussade comme celui d'un chien, attirant l'attention elles aussi – joyeusement. Le vent fait des bruits à la cime de l'arbre, la lessive claque aussi dans l'arbre de l'étendoir – la cordelette du store avec son anneau ridicule à son bout pendouille et se balance devant la fenêtre ouverte ». (Ginsberg Allen, *Journal 1952-1962*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 19, trad. par Yves Le Pellec)

En rompant délibérément avec les formes poétiques classiques, cette nouvelle écriture est davantage centrée sur le chaos, le sordide, le non-poétique, la sexualisation des sensations et des objets, des aspects le rapprochant d'Arthur Rimbaud. Toutes les pensées, les expressions, les sentiments et ce qui n'est pas volontairement dévoilé sont naturellement poétiques, l'essentiel étant de mettre les maux en mots. C'est de cette liberté de ton que naît le scandale. Le 7 octobre 1955 – soit deux ans avant que la version expurgée d'*On the Road* voit le jour –, Ginsberg livre une prestation scénique mémorable devant une centaine de personnes lors de la lecture publique à la Six Gallery de San Francisco, dans laquelle il interprète *Howl*, sa nouvelle production. Un événement littéraire sans précédent vécu de l'intérieur par Jack Kerouac, modifiant noms des protagonistes et titre de l'œuvre – censure oblige – mais nous faisant partager l'ambiance de cette soirée.

> « Anyway I followed the whole gang of howling poets to the reading at Gallery Six that night, which was, among other important things, the night of the birth of the San Francisco Poetry Renaissance. Everyone was there. It was a mad night. And I was the one who got things jumping by going around collecting dimes and quarters from the rather stiff audience standing around in the gallery and coming back with tree huge gallon jugs of California Burgundy and getting them all piffed so that by eleven o'clock when Alvah Goldbook was reading his, wailing his poem 'Wail' drunk with arms outspread everybody was yelling 'Go! Go! Go' (like a jam session) and old Reinhold Cacœthes the father of the Frisco poetry scene was wiping his tears in gladness »[284].

Point de départ de la renaissance culturelle de la ville, manifeste beat par excellence, le poème provoque l'engouement de l'assistance et l'indignation des autorités lorsqu'il est publié

---

284. Kerouac Jack, *The Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1958, p. 15, « Quoi qu'il en soit, je suivis la meute hurlante des poètes jusqu'à la Galerie Six où devait avoir lieu la lecture, ce soir-là qui marqua, entre autres choses importantes, la première manifestation de la renaissance poétique de San Francisco. Tout le monde était présent. Ce fut une nuit de folie. Et je fus celui qui prépara, en cette occasion, l'avenir, en faisant circuler la sébile parmi les spectateurs plutôt guindés de la Galerie, après quoi je revins chargé de trois magnums de bourgogne californien, ce qui maintint l'esprit de chacun à un niveau élevé. De telle sorte que vers onze heures, Alvah Goldbook, complètement ivre, put lire ou plutôt vagir son poème *Vagissements*, les bras en croix, devant un public qui scandait : « Al-lez ! Al-lez ! » comme à un match de football, tandis que Reinhold Cacœthes, le père de la poésie san-franciscaine, essuyait des larmes de joie ». (Kerouac Jack, *Les clochards célestes*, Paris, Gallimard, 1960, 27-28, trad. par Marc Saporta)

quelques mois plus tard. Malgré un torrent d'injures, un retrait des ventes immédiat et une cascade de procès pour obscénités, la popularité croissante du poète auprès du public est indéniable. Cassady et Kerouac, très impressionnés par les prouesses physiques et verbales de leur ami, portent aux nues l'étendard de la contestation et l'encourage à persévérer dans la voie tracée au fil de ses vers. Dans le feu croisé des projecteurs, dressant haut son cri de terreur, Allen Ginsberg propose des solutions pour venir à bout de l'Amérique puritaine, en finir avec les idées préconçues des institutions et renier le pouvoir parental. Pour cela, il recommande l'usage de drogues censées élargir le champ de vision et prône également la liberté des pratiques sexuelles les plus disparates. Autre preuve flagrante de contestation, c'est aussi la première fois que sont employées en public des termes comme « *fuck* » (« baiser »), « *suck* » (« sucer ») et « *cunt* » (« con »), paralysant la bienséance. Le langage est très explicite, les images employées sont des visions, des rêves, parfois des cauchemars fonctionnant de manière indépendante mais se liant dans leur continuité. La langue de Ginsberg est libertaire et transfrontalière, incantatoire et multiple. Tout est rythme, tout est musique, le monde est un vaste chorus musical qui ne demande qu'à être joué.

« The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The tongue and cock and hand and asshole holy!

Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy! everyday is in eternity! Everyman's an angel! »[285]

En définitive, la poésie moderne voit le jour à l'automne 1956, résultat d'une lente et passionnante découverte des multiplicités du ressenti humain par un esprit ouvert et réceptif à la sensation. La voie poétique crée par le jeune Ginsberg est aussi vaste qu'une route ; c'est une longue course pour la liberté, une fuite désespérée vers un avenir meilleur dans laquelle le poète règle son allure sur celle de Whitman. Désinhibée et affranchie des codes, sa parole

285. Ginsberg Allen, *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1956, p. 21, « Le monde est sacré! L'âme est sacrée! La peau est sacrée ! Le nez est sacré ! La langue et la queue et la main et l'anus sacrés ! / Tout est sacré ! tout le monde est sacré ! partout est sacré ! toute journée est dans l'éternité ! Tout homme est un ange ! » (Ginsberg Allen, *Howl*, Paris, Christian Bourgois, 1977, p. 31, trad. par Jean-Jacques Lebel et Robert Cordier)

dépasse les limites de la signification : le langage est un cri, la langue une musique, les termes des notes. Malgré toute la bonne volonté dont il fait preuve pour rallier en ses rangs de nouveaux adeptes, l'itinéraire est jonché d'embûches, la plus grande étant la présence indéfinissable du Moloch, une entité terrifiante contre laquelle il doit lutter. Conscience, ressenti et sensations fusionnent dans une réalité indissoluble livrés à des millions de visages masqués, sans âme, ne s'apercevant pas de la déchéance prochaine du monde. Car le mal rôde, il ronge les os de l'homme et les rouages de la société. Ainsi, combattre le Moloch se rapproche de l'idée de vaincre ses démons intérieurs. En plongeant au plus profond de sa psyché, le poète découvre une forme ancienne de corruption dû à son passif, ses goûts et son caractère. Si Kerouac et Cassady trouvent l'issue de leur route au Mexique, l'entité trônant au sommet du Sir Francis Drake Hotel est le début de la rédemption pour Ginsberg. Son Moloch

> « whose buildings are judgement! (…) Moloch whose blood is running money! (…) Moloch whose eyes are a thousand blind windows! (…) Moloch whose name is the Mind! Moloch in whom I sit lonely! »[286].

Sous l'emprise des drogues, en proie à des visions cauchemardesques, le poète perçoit la substance protéiforme du mal dans son ensemble, l'incarnation des peurs juives, la damnation éternelle. Après des siècles de souffrances, le peuple jadis élu de Dieu entend être vengé du mal l'ayant depuis toujours persécuté. C'est pourquoi Ginsberg, armé de ses mots, fustige le côté sombre de l'âme humaine et refuse la toute-puissance de l'Amérique, le Moloch moderne. Il est intéressant de noter que l'usage qu'en fait le poète n'est pas anodin. En effet, on trouve à plusieurs reprises dans les pages de l'Histoire le nom de cette divinité dévorant les plus faibles. À l'origine, les Ammonites, une ethnie cananéenne païenne, sacrifiaient leurs premiers-nés en les jetant dans un brasier à la gloire de Moloch, espérant trouver récompense et apaisement. De la même manière, lorsque Dieu dicte ses lois à Moïse, il met en garde ses fidèles en rappelant où se situe la vraie croyance.

---

286. *Ibid.*, p. 17, « dont les buildings sont jugement ! (…) Moloch dont le sang est de l'argent qui coule ! (…) Moloch dont les yeux sont mille fenêtres aveugles ! (…) Moloch dont le nom est Pensée ! Moloch en qui je m'assois et me sens seul ! » (*Ibid.*, p. 23, trad. par Jean-Jacques Lebel et Robert Cordier)

« Tu ne dois pas permettre qu'on voue de ta progéniture à Molek. Tu ne dois pas profaner ainsi le nom de ton Dieu. Je suis Yahvé »[287].

Quelques siècles plus tard, on retrouve le démon toujours aussi vorace et sanguinaire dans les pages du *Paradise Lost* de John Milton sous les traits de l'un des grands anges déchus.

« First Moloch, horrid King besmear'd with blood

Of human sacrifice, and parents tears,

Though, for the noyse of Drums and Timbrels loud,

Their children's cries unheard that passed through fire

To his grim Idol. Him the Ammonite

Worshipt in Rabba and her watry Plain,

In Argob and in Basan, to the stream

Of utmost Arnon. Nor content with such

Audacious neighbourhood, the wisest heart

Of Solomon he led by fraud to build

His Temple right against the Temple of God

On that opprobrious Hill, and made his Grove

The pleasant Vally of Hinnom, Tophet thence

And black Gehenna call'd, the Type of Hell »[288].

---

287. Lévitique 18.21, *Bible de Jérusalem*, trad. par l'École biblique de Jérusalem

288. Milton John, *Paradise Lost*, London, Samuel Simmons editions, 1667, p. 13, « D'abord s'avance Moloch, / horrible roi, aspergé du sang / des sacrifices humains, et des larmes des pères et des mères, / bien qu'à cause du bruit des tambours et des timbales retentissantes, / le cri de leurs enfants ne fût pas entendu, lorsqu'à travers le feu / ils passaient à l'Idole grimée. Les Ammonites / l'adorèrent dans Rabba et sa plaine humide, / dans Argob et dans Basan, jusqu'au courant / de l'Arnon le plus reculé : non content d'un si / audacieux / voisinage, il amena,

Nourri de ses lectures et ses croyances, Ginsberg réutilise cette figure à son propre compte et fait du Moloch moderne la figure du capitalisme et de l'industrialisation du système maccarthyste des années 1950.

> « They broke their backs lifting Moloch to Heaven! Pavements, trees, radios, tons! lifting the city to Heaven which exists and is everywhere about us! (…) Real holy laughter in the river! They saw it all! the wild eyes! the holy yells! They bade farewell! They jumped off the roof! to solitude! waving! carrying flowers! Down to the river! into the street! »[289]

Au moment où le démon lui montre son visage, quelque chose se brise ; le poète sombre instantanément dans un vortex introspectif bouleversant sa conception de l'existence et du rapport de l'homme à ses croyances. Tout ce qu'il juge acquis, tout ce en quoi il croit s'avère être faux car la drogue, vecteur d'ouverture sur le monde invisible et impalpable, est l'œuvre ultime du Moloch, l'un de ses fidèles serviteurs. Bien plus qu'un simple cri de haine contre le pouvoir de l'*Establishment*, *Howl* est avant tout la manifestation d'un désir de liberté, un affranchissement aussi complet que nécessaire pour qui désire repousser ses limites. C'est la révolte absolue, le futur poétique en marche, un chant unificateur scandé par le battement du cœur, le rythme imposé par la batterie, la pulsation vibrante du jazz. Le poème se fait aussi l'écho des cercles concentriques de l'*Inferno*[290] de Dante, à la découverte de l'inconnu que représente le « moi », en descendant progressivement les étages de la psyché et se rapprocher de ce qui nous terrifie. Ginsberg accouche dans la démence d'un poème très sombre ne renonçant à aucun aspect scabreux, plongeant dans la boue pour y trouver une sérénité et

---

par fraude, / le très sage cœur de Salomon à lui bâtir / un temple droit en face du temple de Dieu, / sur cette montagne d'Opprobre ; et il fit son bois sacré / de la riante vallée d'Hinnon, de là nommée Tophet / et la noire Géhenne, type de l'Enfer ». (Milton John, *Le Paradis perdu*, Paris, Poésie/Gallimard NRF, 1995, p. 54, trad. par François-René de Chateaubriand)

289. Ginsberg Allen, *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1956, p. 18, « Ils se sont pliés en quatre pour soulever Moloch au Ciel ! Pavés, arbres, radios, tonnes ! Soulevant la ville au Ciel qui existe et qui nous entoure partout ! Vrai rire sacré dans le fleuve ! ils ont vu tout cela ! les yeux fous ! les hurlements sacrés ! Ils ont dit adieu ! Ils ont sauté du toit ! vers la solitude ! gesticulant ! portant des fleurs ! En bas vers le fleuve ! dans la rue ! » (Ginsberg Allen, *Howl et autres poèmes*, Paris, Christian Bourgeois, 1977, p. 25, trad. par Jean-Jacques Lebel et Robert Cordier)

290. Alighieri Dante, *Divina Comedia*, Firenze, Gabriele Giolitto de' Ferrari editore, 1555

délivrer l'âme de sa prison. On peut également l'interpréter comme un assemblage de plusieurs séquences filmées mises bout à bout pour créer un projet cinématographique expérimental, un film d'avant-garde composé de photographies prises sur le vif, de bruits, d'odeurs, de coupures, de sensations. Une hypothèse que semble vérifier le critique Jacques Darras,

> « les premières images qui nous viennent en lisant *Howl* sont celles du très troublant film expressionniste allemand, *Le Cabinet du Docteur Caligari* dont les séquences finales montrent l'asile psychiatrique comme symptôme généralisé de l'existence. C'est cela qui fait l'acuité vibrante de *Howl*, comme un cri qui touche juste et dénonce la cible d'où il provient »[291].

Depuis 1957, date emblématique marquant la fin des nombreux procès et l'abrogation de la censure contre le recueil, la force créatrice et le souffle épique du poème font toujours autant palpiter les pages. Incantation, chant à la gloire du dérèglement, dénonciateur de ses effets, récit introspectif pour libérer sa pensée, *Howl* est désormais le cri du cœur de tout un chacun, le début d'une prise de conscience de la jeunesse, un refus de se plier à une norme banalisée. Le poète démontre au quotidien que l'humanité est dans l'erreur depuis de trop longues années et qu'il est urgent de trouver des voies plus sures afin que la langue continue de s'émanciper. C'est la raison pour laquelle, à partir du début des années 1960 – fort du succès retentissant de ses productions et s'apercevant de l'importance accordée à la respiration dans le processus créatif –, Ginsberg et Kerouac s'éloignent progressivement des narcotiques pour se consacrer pleinement à la pratique assidue des préceptes du Bouddha. En contestant toutes les formes que revêt l'intellectualisme des cercles littéraires, Allen Ginsberg devient le vagabond de la littérature, le nomade des mots, le voyageur des expressions, l'aventurier de la phrase.

---

291. Darras Jacques, *Allen Ginsberg, la voix le souffle*, Paris, coll. JeanMichelPlace/poésie, 2002, p. 12

Dans le tourbillon des années 1950, où le strass d'Hollywood côtoie les paillettes de Broadway, quand le bop s'efface derrière le rock and roll et que la jeunesse goûte aux plaisirs offerts par la vie, William Burroughs, à contre-courant de ses confrères littéraires regardant vers la lumière, s'enfonce davantage dans la noirceur de la société pour en comprendre sa complexité. La pensée humaine, les pulsions vicieuses, l'attrait dans l'interdit se partagent la place au sein de son œuvre pour conditionner l'être et le déterminer. Dante ne s'est pas trompé, l'Enfer n'est pas une vaine croyance mais une réalité s'infiltrant dans le cœur des hommes les obligeant à se replier sur eux-mêmes. Plus le pêché est important, plus la fosse se creuse à l'intérieur de la psyché. Parmi la palette de sujets à sa disposition, Burroughs s'aventure là où personne n'ose se rendre afin d'établir un état des lieux du monde extrêmement pessimiste. Le futur, tel qu'il le perçoit, est apocalyptique.

> « All benches were removed from the city, all fountains turned off, all flowers and trees destroyed. Huge electric buzzers on the top of every apartment house (everyone lived in apartments) rang the quarter hour. Often the vibrations would throw people out of bed. Searchlights played over the town all night (no one was permitted to use shades, curtains, shutters or blinds) »[292].

Derrière ses paupières mi-closes, engourdies par la morphine, la voix trainante et chevrotante, l'auteur dissèque la société et, tel un médecin légiste, établi un rapport dans ses cahiers. Grâce aux drogues, il s'approche d'une compréhension générale du mal rongeant les fondations de l'enveloppe corporelle. Cette passion pour la précision minutieuse provient de ses années d'études à Vienne, lorsqu'il se passionne pour la médecine. Les modifications de l'apparence, les troubles de la conscience, l'équation chimique des sensations et les perceptions sensorielles décuplées sous l'influence des narcotiques restent tout au long de sa vie ses principaux domaines de prédilection. Caché sous le nom de plume de William Lee, il procède

---

292. Burroughs William, *The Naked Lunch*, Paris, Olympia Press, 1959, p. 20, « Tous les bancs publics de la cité furent bientôt supprimés, les fontaines bouchées, arbres et fleurs détruits. Sur le toit de chaque habitation (tous les citoyens étaient contraints à vivre en appartement), une énorme sirène électrique mugissait tous les quarts d'heure et, bien souvent, ses trépidations jetaient les gens à bas du lit. Des projecteurs étaient braqués sur la ville durant toute la nuit (rideaux, stores, jalousies et persiennes étaient bien sûr prohibés) ». (Burroughs William, *Le Festin nu*, Paris, Gallimard, 1964, p. 45, trad. par Éric Kahane)

de la même manière que les autres membres de la Beat Generation, à savoir se raconter au fil des récits, décrire ses moments de faiblesse, ses aventures sexuelles et les métiers lui permettant de générer de l'argent pour pouvoir continuer à écrire. Grand amateur de littérature européenne – Maupassant, Baudelaire, Wilde et Gide –, depuis toujours attiré vers la bohème et les existences non-conventionnelles des gangsters, cambrioleurs et autres petits macs, il quitte le luxe de son foyer natal pour s'immerger dans le monde et faire leur connaissance. À l'issue d'une rencontre avec des malfrats, il s'initie graduellement aux univers interlopes de la morphine. Dès lors, la place accordée à la sensation, à la mise en place des ustensiles servant à enclencher le processus de la came est particulièrement détaillé, une sorte de rapport balistique.

> « I used one of the syrettes, which was my first experience with junk. A syrette is like a toothpaste tube with a needle on the end. You push a pin down through the needle; the pin punctures the seal; and the syrette is ready to shoot. Morphine hits the backs of the legs first, then the back of the neck, a spreading wave of relaxation slackening the muscles away from the bones so that you seem to float without outlines, like lying in warm salt water. As this relaxing wave spread through my tissues, I experienced a strong feeling of fear. I had the feeling that some horrible image was just beyond the field of vision, moving, as I turned my head, so that I never quite saw it »[293].

Commence alors une lente dégénérescence dans les tréfonds d'un univers méconnu et dangereux. Il raconte des histoires ayant cours dans les ruelles sombres, se remémore des choses vues dans sa jeunesse et se lie d'amitié avec des personnages louches lui ouvrant les portes de la connaissance. Parmi tous les drogués rôdant autour de lui, Herbert Huncke est celui lui offrant la possibilité d'entrevoir sa face cachée. Junky notoire, homosexuel et ancien

---

293. Burroughs William, *Junkie*, Paris, Olympia Press, 1953, p. 18-19, « J'utilisais une syrette et je fis ma première expérience de la came. Une syrette ressemble à un tube de dentifrice muni d'une aiguille. On enfonce une épingle dans l'aiguille : l'épingle perfore le sceau d'étanchéité et la syrette est prête à l'emploi. La morphine affecte d'abord la face postérieure des jambes, puis la nuque en une onde décontractante qui gagne tout le corps, relâchant les muscles, si bien que vous avez l'impression de flotter sans contours comme dans de l'eau chaude salée. À mesure que cette onde décontractante se répandait dans mes tissus musculaires, j'éprouvais un sentiment de frayeur de plus en plus intense. Il me semblait qu'une vision effrayante se trouvait au-delà de mon champ visuel, se déplaçant quand je tournais la tête, de sorte que je ne la voyais jamais tout à fait ». (Burroughs William, *Junky*, Paris, Gallimard, 2008, p. 38-39, trad. par Philippe Mikriammos)

prostitué, cet amateur de littérature – et écrivain de surcroît – est le premier à lui proposer un fix et à populariser le terme « beat », dans le sens de « fauché ». La rencontre des deux hommes est décisive à plus d'un titre car c'est par son entremise que Burroughs s'insère entre Ginsberg, Cassady et Kerouac. Ainsi, la prise de substance illicite est le premier lien tangible entre chaque membre du cercle littéraire. De cette rencontre formatrice pour chacun d'entre eux naît une amitié indéfectible perçue différemment dépendamment des auteurs. Avec *Junkie*, Burroughs entame une carrière littéraire introspective et résolument moderne par la construction du récit, la création de formes narratives novatrices et la multiplication des sujets s'imbriquant au sein d'une même phrase. Ses personnages sont toujours étranges, torturés et tordus. À cause d'une société creusant un écart toujours plus important entre les castes, ils ne peuvent se sortir de la fange et embourbent ceux qui les entourent. William Lee est un cobaye sur lequel on expérimente toutes les formes de dérèglement possibles et imaginables afin d'analyser les changements visibles sur le corps. Du barman au dealer, du détective privé à l'exterminateur de cafards dans les rues de New-York, Burroughs connaît les pires emplois et les stades les plus sombres de l'existence. Lui seul sait de quoi est composé l'autre facette de l'homme et ce vers quoi le font tendre ses bas instincts. La clarté de sa langue décrit les mutations de la peau ainsi que la sensation procurée par le poison circulant dans les veines. Malgré des consommations de plus en plus importantes au fil du temps, l'esprit de l'écrivain n'est jamais aussi lucide que sous l'influence des narcotiques, car il propose parfois des solutions à la dépendance à l'alcool par le moyen de la drogue.

> « As I began using stuff every day, or often several times a day, I stopped drinking and going out at night. When you use junk you don't drink. Seemingly, the body that has a quantity of junk in its cells will not absorb alcohol. The liquor stays in the stomach, slowly building up nausea, discomfort, and dizziness, and there is no kick. Using junk would be a sure cure for alcoholics. I also stopped bathing. When you use junk the feel of water on the skin is unpleasant for some reason, and junkies are reluctant to take a bath »[294].

---

294. *Ibid.*, p. 34, « Comme je prenais de la drogue tous les jours, et souvent plusieurs fois par jour, je cessai de boire et de sortir le soir. Quand on se pique, on ne boit plus. Apparemment, le corps dont les cellules contiennent une certaine quantité de came ne veut plus absorber d'alcool. Celui-ci reste dans l'estomac et vous donne la nausée et une impression de malaise et de faiblesse qui sont tout à fait désagréables. La drogue serait très efficace pour la désintoxication des alcooliques. Je cessai aussi de prendre des bains. Quand on se came, le

Cette ascension de l'horreur est d'autant plus réelle qu'elle est vécue de l'intérieur par l'auteur ; en se mettant en scène comme Ginsberg et Kerouac dans leurs récits respectifs, Burroughs dénonce les méfaits de la drogue sur l'organisme par une exploration approfondie des vecteurs de dérèglement. De ses rapports se dégage une philosophie qui lui est propre, ce qu'il baptise le « *factualism* ». Selon lui, éprouver les faits, traduire leurs effets et disserter sur comment parvenir à des états transcendant les frontières, est une aberration. La parole va à l'encontre de ce concept, seule passerelle vers un autre forme de compréhension. D'ailleurs, les beat se rangent derrière cette perspective en ayant chacun goûté à ces fruits défendus. Autrement dit – et c'est en cela que la Beat Generation est particulièrement importante au sein de l'écriture américaine –, la page sert de témoin à une transcription détaillée du dérèglement des sens. Elle prend des directions différentes selon les auteurs, des voies leur ressemblant ; dans le cas de Burroughs, le bout de sa route est intimement lié à l'extrême. Il cherche à avoir une vision panoramique de la drogue, en allant de fix en aiguilles, de surdose en cure de désintoxication. L'acte d'écrire est donc le support idéal afin d'exposer les faits tels qu'ils se sont présentés à lui.

> « Burroughs est un chirurgien qui après avoir disséqué un cadavre, rédige son rapport dans une autre langue. Burroughs, comme Artaud et Sade, nous fait réaliser l'inutilité et le pédantisme de la littérature contemporaine qui n'est que divagation éthérée d'adolescents ou de précieux promenant leur vide entre la Sorbonne, Saint-Germain et les salons. Les textes de Burroughs propulsent au centre de l'homme pur, de l'homme écorché, par opposition à l'homme-esprit dentelle putride et frelaté qui sévit actuellement »[295].

Daniel Odier soulève un point primordial dans ses entretiens avec l'auteur car les sujets de composition de Burroughs sont volontairement aux antipodes des ouvrages contemporains de Paul Bowles, Richard Wright, Dos Passos ou bien John Fante. Le mettre sur le même pied d'égalité qu'Artaud et Sade – seuls, incompris et très subversifs à leur époque – est également

---

contact de l'eau sur la peau devient en quelque sorte déplaisant, et beaucoup de drogués répugnent à se baigner ». (*Ibid.*, p. 62-63, trad. par Philippe Mikriammos)

295. Odier Daniel, *Le Job : entretiens avec William Burroughs*, Paris, Belfond, 1969, p. 11

une manière de démontrer l'unicité de l'art burroughsien, la clef de voute du post-modernisme de la littérature américaine. C'est le corps de l'homme, dans sa beauté et son côté scabreux, dans ses faiblesses, ses pulsions et sa force motrice qui sont dignes d'intérêt. Ses récits se conçoivent à la fois comme des superpositions de strates dans l'exploration de son intériorité et comme la dissection de la réalité pour mieux la critiquer en faisant évoluer les mentalités. Le lecteur évolue entre dépouilles et décombres, dans le noir, à tâtons. Face à lui se déploie une langue codée, une suite de cryptogrammes indéchiffrables. William Burroughs – considérablement influencé par les auteurs du surréalisme français que sont Paul Éluard et André Breton – imagine un texte dépassant l'automatisme pur et ne se contentant pas de mettre au grand jour le minerai de l'inconscient. Son but est de rendre évidentes des associations de mots et d'images échappant aux liens logiques. Tout est possible à qui sait « voir » et c'est en affranchissant sa pensée des limites imposées par l'esprit que l'absolu créatif se laisse approcher. Les mots ne forment plus simplement des sons ou bien des syllabes mais des esquisses, des tableaux de la réalité, des sensations aussi viscérales que profondes faisant appel à nos peurs les plus enfouies, à nos cauchemars. Entre les doigts de l'écrivain, le monde extérieur est un chaos à ciel ouvert, la cité une immense vision d'horreur.

> « All streets of the City slope down between deepening canyons to a vast, kidney-shaped plaza full of darkness Walls of streets and plaza are perforated by dwelling cubicles and cafés, some a few feet deep, others extending out of sight in a network of rooms and corridors »[296].

La majorité de ses œuvres laissent transparaître une crainte quant à l'avenir. La chute du monde est comme l'agonie des camés croisés dans les rues : lente et douloureuse. Cette hantise d'un futur dévastateur, un enfer prédit à mesure que la société poursuit sa déchéance, résume les angoisses de Burroughs. Après le meurtre accidentel de sa femme, il se réfugie à Tanger, le « relais des souffrances » le nomme-t-il, et poursuit son aventure intérieure pour se comprendre. Débute pour lui une période très sombre et solitaire, faite d'aphasie, de crise de

296. Burroughs William, *The Naked Lunch*, Paris, Olympia Press, 1959, p. 45, « Toutes les rues de la ville courent entre les gorges profondes qui débouchent sur une grande place en forme de haricot. Les façades entourant la place constamment baignée d'ombre sont percées d'alvéoles, taudis ou cafés, les uns profonds de quelques pieds, les autres se perdant en un labyrinthe de chambres et de couloirs ». (Burroughs William, *Le Festin nu*, Paris, Gallimard, 1964, p. 75, trad. par Éric Kahane)

manque, de rencontres malheureuses et de déceptions. Il accouche de milliers de notes, de croquis de tout ce qu'il voit. Tanger résume le centre de son univers, un passage obstrué par les vicissitudes humaines. Il regarde l'autre, la cité, et prend peur. *The Naked Lunch* naît de cette souffrance : association de privations, d'humiliation sexuelle et de dépravation du corps. Désormais, le regard de Lee englobe tout, se projette, anticipe, décrit l'homme interne, cet être sexué ne se focalisant que sur ses propres besoins, à la fois physiques et vitaux, une forme de vie analogue cachée aux yeux du « moi ». Dans l'esprit de William Burroughs, l'homme n'est plus associé à l'individu raisonnable sachant se gouverner par la force de sa volonté, faisant respecter la loi la plus représentative de ce qu'il est selon son jugement, mais relève au contraire du spectre, une ombre grimaçante ne se sentant bien, dans son élément, qu'entouré de ses propres immondices.

> « I was standing outside myself trying to stop hangings with ghost fingers … I am a ghost wanting every ghost wants – a body – after the Long Time moving through odorless alleys of space where no life is, only the colorless no smell of death … Nobody can breathe and smell it through pink convolutions of gristle laced with crystal snot, time shit and black blood filters of flesh »[297].

Outre sa faune homosexuelle bon marché très friande d'étrangers et son important réseau de trafic de drogues, Tanger est avant tout un purgatoire, un lieu de rendez-vous entre l'assassin repentant et les forces obscures déchaînées. À cette époque, la ville est un phare incontournable de la contestation ; propice aux fantasmes et baume contre le spleen, elle attire la communauté artistique et plusieurs générations d'écrivains subversifs. Sous la houlette de l'écrivain Paul Bowles – l'un des premiers à connaître la plupart des coins « chauds » et toutes les combines pour s'approvisionner –, la Beat Generation découvre une nouvelle forme de libération par l'excès. Tanger est son port d'attache, une parenthèse dans leur course à la

297. *Ibid.*, p. 8, « Je courais à côté de mon corps, essayant d'arrêter tous ces lynchages avec mes pauvres doigts de fantôme … Parce que je ne suis qu'un fantôme et je cherche ce que cherchent tous mes semblables – un corps – pour rompre avec la Longue Veille, la course sans fin dans les chemins sans odeur de l'espace, là où non-vie n'est qu'incolore non-odeur de mort. Et nul ne peut la flairer à travers les tortillons rosâtres des cartilages, lardés de morve de cristal et de la merde de l'attente et des tampons de chair noire qui filtrent le sang ». (*Ibid.*, p. 28, trad. par Éric Kahane)

recherche de l'identité. Kerouac et Ginsberg évoluent différemment au centre de ce « paradis » à ciel ouvert. Ils rencontrent des visages, se lient avec des intellectuels leur permettant d'élargir le champ des perceptions. De son côté, Burroughs y trouve à profusion les narcotiques les plus divers, des passes avec de jeunes marocains auxquels il se lie facilement et une vision de l'avenir de l'écriture par la découverte de la face cachée de la cité. À défaut de rencontres culturelles, il préfère y percevoir une forme de débâcle, une transition avant un autre changement majeur. À travers une orgie de plaisirs troubles et profondément meurtri dans sa chair par des doses trop grandes, Burroughs renonce à établir un ordre aux textes rédigés quotidiennement. Il accouche douloureusement de ce qu'il baptise des « routines » ou des « numéros » dans un ordre anarchique et se laisse submerger par des angoisses paralysantes entravant une chronologie. Et pourtant, c'est de ce désordre apparent que naît l'art de composition de l'auteur.

> « L'anarchie qui règne en maîtresse dans l'ouvre de Burroughs s'est progressivement transformée en condition nécessaire et suffisante de sa genèse. Mieux encore : elle est au fondement d'un système de représentation d'origine manichéenne qui a été soudain bouleversé et soumis à une violence intolérable. Ce qui est décousu, inachevé et démembré dans ses récits va correspondre à un monde moderne lui-même corrompu et en voie de décomposition. Tout repose dès lors sur la conscience d'un déchirement et d'une confusion effroyables, l'être se rapprochant dangereusement de son néant. Plus rien n'offre de cohérence, d'équilibre et par conséquent de sens à l'existence des êtres condamnés à la division à partir du moment où toute métaphysique n'est plus que la caricature d'elle-même »[298].

Le « déchirement » énoncé par Gérard-George Lemaire dans la préface d'*Interzone* se veut une descente cauchemardesque et détaillée dans l'esprit d'un junkie, transcendant la forme conventionnelle du roman en la déstructurant, en maltraitant forme et fond, oscillant constamment entre science-fiction et tragédie, évoquant des complots à échelle mondiale et des créatures angoissantes. Interzone – pays imaginaire issu d'un esprit tourmenté et source de folies horribles – est la projection du futur de la société si cette dernière n'évolue pas vers

298. Burroughs William, *Interzone*, Paris, Christian Bourgois, 2009, p. 8-9, trad. par Sylvie Durastanti

le bon côté. Les interstices entre des lieux clairement identifiés attire son attention. Le continent est né de la fusion entre des États existants, fruit d'une rencontre improbable entre des entités culturelles dissemblables. C'est pourquoi les rues sont désolées, vides, parfois sombres et sales. À l'image de l'Amérique au temps du Mayflower, Interzone est en quelque sorte un camp de réfugiés, le bout de la route des parias des autres civilisations. Les instances politiques ne se gèrent qu'elles-mêmes, préférant laisser le soin aux citoyens de subvenir à leurs besoins comme ils l'entendent. Le non-droit aux biens matériels, à l'identité culturelle et à l'appartenance à une caste gangrènent le pays. Dans cet environnement bancal et fragile, la Beat Generation trouve des pistes de réflexion insoupçonnées. L'univers de Burroughs, comme celui des autres beat, gravite autour de la déstructuration de l'ordre établi et de l'*Establishment* par le dérèglement. C'est la raison pour laquelle il repousse les limites de son corps pour en déterminer les contours. Dans cette perspective volontairement autodestructrice, les personnages n'ont aucun espoir. *The Naked Lunch* – ainsi que la totalité des ouvrages postérieurs – ne laisse aucune place à l'espoir et au renouveau ; les protagonistes sont condamnés à errer dans un monde hostile. La vie ne semble avoir d'importance que dans sa destruction ou bien son annulation pure et simple. Plus l'auteur noircit l'environnement entourant l'humanité, plus la population a l'impression de vivre enfermée sous un voile impénétrable. Il dévoile l'envers du décor où les arrière-cours, les hangars désaffectés et les terrains vagues, comme autant de lieux rappelant diverses métropoles. Tanger est l'Interzone de notre réalité : la lumière du jour y est bannie et les humains régressent à l'état d'animaux dénaturés.

> « A contingent of howling simopaths swing from chandeliers, balconies and trees, shitting and pissing on passers-by. (…) Amoks trot along cutting off heads, faces sweet and remote with a dreamy half smile … Citizens with incipient Bang-utot clutch their penises and call on the tourists for help … Arab rioters yip and howl, castrating, disemboweling, throw burning gasoline … Dancing boys striptease with intestines, women stick severed genitals in their cunts, grind, bump and flick it at the man of their choice … Religious fanatics harangue the

crowd from helicopters and rain stone tablets on their heads, inscribed with meaningless messages … »[299]

Malgré une addiction très marquée à l'héroïne et une vision pessimiste de l'avenir de l'humanité, Burroughs n'en oublie pas pour autant d'exister à travers son texte et de lui insuffler un peu d'âme. Lee, transformé en zombi à cause de la drogue, n'est pas encore végétatif et des éclairs de lucidité lui font prendre conscience de l'urgence de sortir des environnements néfastes à son épanouissement. Sa voix, bien qu'affaiblie, résonne encore ; l'humour le dispute régulièrement à des scènes d'horreurs insoutenables, le paradoxe fondamental des ouvrages de l'écrivain. Il n'est d'ailleurs pas rare de croiser, parmi les immondices, des passages d'une ironie mordante envers la bureaucratie, les forces de l'ordre et le corps médical. Exilé dans un pays qu'il ne connaît pas et dont il ne maîtrise aucune règles, bafoué par son gouvernement, l'auteur ne se refuse plus rien et fustige allègrement tout ce qui, pour lui, va à l'encontre des libertés individuelles et entravent la marche en avant de la modernité. Le constat est glaçant.

« All houses in the city are joined. Houses of sod-high mountain Mongols blink in smoky doorways-houses of bamboo and teak, houses of adobe, stone and red brick, South Pacific and Maori houses, houses in trees and river boats, wood houses one hundred feet long sheltering entire tribes, houses of boxes and corrugated iron where old men sit in rotten rags cooking down canned heat, great rusty iron racks rising two hundred feet in the air from swamps and

299. Burroughs William, *The Naked Lunch*, Paris, Olympia Press, 1959, p. 45, « Un contingent de simopathes hurleurs se balancent aux lampadaires, aux balcons et aux arbres, pissichiant à tous trous sur les badauds. (…) Des fous trottinent de droite et de gauche, coupant des têtes au passage, un demi-sourire sur leurs visages perdus dans un rêve lointain … Des citoyens au premier stade du Bang-Utot se cramponnent à leurs parties génitales et appellent les touristes à la rescousse … Des émeutiers arabes glapissent et vocifèrent à tue-tête, émasculant de-ci, étripant de-là, lançant des cocktails Molotov un peu partout … Des éphèbes font du strip-tease avec leurs intestins sur un air de menuet, des femmes s'enfouissent dans le conduit des pénis tranchés à ras, les broyent et les branlent et les broutent sous le nez du chéri de leur choix … À bord d'hélicoptères, des cagots fanatiques haranguent la foule et la bombardent de tablettes de pierre inscrites de messages sans rime ni raison … » (Burroughs William, *Le Festin nu*, Paris, Gallimard, 1964, p. 60-61, trad. par Éric Kahane)

rubbish with perilous partitions built on multi-leveled platforms, and hammocks swinging over the void »[300].

La force de Burroughs réside dans la retranscription des visions d'horreur dont le monde est constitué. Dans ses romans, un combat interne fait rage, une lutte opposant la pureté des sensations à l'intériorité sombre de l'inconscient dont le seul arbitre est le corps humain. La rencontre entre raison et désordre prime au sein du post-modernisme littéraire américain.

Ainsi, en dépit des entraves, des insultes, de l'incompréhension de l'autorité et de la mise au rebut de leurs écrits par le monde littéraire, la boucle est bouclée ; la Beat Generation se fait l'écho de la pensée de Jack London et des hobos, du « Grand Roman Américain » de Mark Twain, de l'écriture dépouillée et introspective préconisée par Ernest Hemingway et Gertrude Stein. C'est un appel lancé à la face de l'Amérique et, plus tard, du monde entier prouvant que la jeunesse n'est pas un faire-valoir que l'on utilise quand on le souhaite. Elle veut exister par elle-même, expérimenter des états seconds, connaître l'interdit, s'aventurer au-delà des limites établies pour se forger sa vision des choses. Jack Kerouac et ses amis rendent possible ce que tout un chacun pense perdu d'avance. Quatre visionnaires unis par une conception des faits dépassant la pensée et l'écriture, quatre auteurs aux œuvres incomparables qui demeurent, encore à l'heure actuelle, d'une redoutable efficacité littéraire, stylistique et philosophique ; quatre hommes de lettres envoûtés par toutes les capacités du dérèglement. De manière différente et pourtant complémentaire, ils développent des perspectives nouvelles pour les auteurs émergeants. Avant même qu'ils s'en rendent compte, leurs textes échauffent déjà les cœurs. Quelques affaires dans un sac, des adieux précipités, des parents éplorés et la route comme seule volonté, le jeune s'émancipe dans l'urgence. L'impact est sans pareil car l'exode d'une tranche de la population commence dès la fin des

300. *Ibid.*, p. 90, « Toutes les maisons de la Cité sont accolées l'une à l'autre. Cabutes de boue séchée (des montagnards mongols accroupis sur le seuil plissent les yeux dans la fumée), cabanes de bambou ou de teck, maisonnettes de torchis, de pierre ou de briques, huttes maoris et polynésiennes, abris de branchages à la fourche des arbres, roufs des bateaux à roues amarrés au bord du fleuve, grands baraquements abritant des tribus entières, galetas de planches et de tôle ondulée dans lesquels des vieillard dépenaillés préparent leur bouillon de méta, gigantesque plates-formes de poutrelles rouillées, dressées cinquante mètres au-dessus des marécages et des fosses à ordures, portant des cages accrochées à différents niveaux et des hamacs oscillant dans le vide ». (*Ibid.*, p. 126, trad. par Éric Kahane)

années 1950, du quartier de Haight-Ashbury à Bombay, en passant par la Route 66. Malheureusement la Beat Generation dérange car elle dit haut et fort de quoi est constituée la société. En découvrant progressivement les nombreuses dérives du système éducatif et politique, les beat imaginent une vie à leur image, à contre-courant de la marche de l'Histoire. Ils incarnent le futur et propulsent les États-Unis dans la folie libératrice des *Sixties*.

> « Dans les années 50, l'impulsion donnée par ces jeunes types qui forment le noyau de la Beat Generation débouchera sur la révolte de la jeunesse du baby-boom face aux conventions d'une société rigide, figée dans sa frayeur de la guerre froide, prude, matérialiste et aliénante, que les films de Brando et de James Dean, la musique de Presley remettaient aussi profondément en cause. Le mouvement beat avait son pendant en France : la fureur de vivre existentialiste, Sartre, Gréco, Vian, Saint Germain-des-Prés »[301].

[301] Duval Jean-François, *Buk et les Beats*, Paris, éditions Michalon, 1998, p. 14

« *It Was a Very Good Year* » chante Frank Sinatra en 1965, alors en plein déclin suite à l'engouement extraordinaire du public pour le rock and roll. Panorama d'une vie liée aux mutations de la société, la chanson signe avant tout la fin d'une époque pour l'âge adulte, un temps dans lequel les moins de vingt ans ne se reconnaissent plus. Le mythe du *pater familias*, dictant ses lois à l'ensemble de la maisonnée, est désormais révolu. Les enfants partis sur les routes, des millions de foyers se retrouvent sans âme du jour au lendemain ; initialement emprisonné par le joug familial, le jeune cherche l'aventure et devient un contestataire virulent contre la guerre du Viêt Nam en organisant des meetings dans les grandes agglomérations. L'entente cordiale n'est dès lors plus évidente, l'harmonie est reléguée au second plan et les perspectives d'avenir rêvées par les parents n'enthousiasment pas les enfants. La vérité se trouve ailleurs, hors de ce qui semble acquis.

> « Dans l'histoire de l'Amérique contemporaine, les *Sixties* occupent une place privilégiée : sans doute parce que le pays semble alors se métamorphoser sous l'effet de mutations politiques, sociales, culturelles multiples et débridées ; sans doute aussi parce que son humeur y dessine un formidable coup de balancier, de l'optimisme vibrant qui, au départ, semble régner au pessimisme désabusé qui, à la fin, tend à dominer ; sans doute enfin parce que les divisions qui s'y dessinent vont hanter la vie américaine durant de longues années »[302].

Depuis sa parution sur les étals des librairies, *On the Road* est une boussole pour certains. Malgré un sentiment commun d'urgence dans le changement, les beat créent une brèche radicale entre leurs idéaux et la stabilité des aînés. Entre espoir, rébellion imminente, libération des mœurs et romans réalistes, l'Amérique n'a d'autre choix que d'évoluer rapidement face aux bouleversements mettant à mal ses fondations. Les adeptes des religions orientales sont innombrables, les autoroutes sont traversées des quatre points cardinaux par des milliers de voyageurs en quête de renouveau, les narcotiques se développent à une vitesse

302. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 597-598

incroyable pour élargir le champ des perceptions et donner à s'immerger dans d'autres régions artificielles. La pensée évolue, le corps change, l'esprit se modifie. Grâce à la littérature, au cinéma et à toutes formes d'expressions culturelles populaires, la nouvelle décennie est une vaste promesse à un avenir meilleur, une bouffée d'air frais sur des années de troubles conditionnant la population depuis longtemps.

> « À partir de la fin des années 1950, le vent des réformes recommence à souffler, d'abord surtout à travers le lyrisme de Kennedy, puis à travers l'acharnement de Johnson à instaurer une Grande Société. (…) Dans le contexte d'une très large prospérité, les Américains cherchent tout simplement à s'attaquer à des problèmes qu'ils avaient jusqu'ici souvent esquivés, mais qu'en cette seconde moitié des années 1950 il ne leur est plus possible d'ignorer. (…) Ensuite et surtout si, à partir du milieu de la décennie, les changements semblent tout submerger, la plupart étaient en gestation depuis des années »[303].

Face aux mutations de la vie civile, un mouvement de contestation hétéroclite émerge doucement. Les « problèmes » évoqués par Pierre Mélandri sont ceux inhérents à la marche en avant du pays, entravant les libertés et séparant les classes entre elles. On dénonce ouvertement une société de consommation toujours plus dévorante ainsi que ses effets dévastateurs sur les populations s'endettant pour allier plaisir et confort ; on fustige aussi le conformisme et l'ordre social, l'asservissement de l'individu et la ségrégation raciale très présente dans certains États du Sud. En Alabama notamment, les Noirs subissent la discrimination dans les lieux publics en raison des *Jim Crow Laws* rédigées en 1876. Des mouvements engagés se forment alors aux quatre coins du pays, menés par des intellectuels, des étudiants et des révoltés souffrant de leurs conditions de vie. Le 2 Juillet 1964 voit l'adoption de la loi sur les droits civiques – les *Civils Rights Act* –, signée par le Président Lyndon B. Johnson pour faire respecter les règles et interdire la ségrégation dans les lieux publics. Pourtant, de nombreux combats sont nécessaires pour faire avancer les mentalités, plus frileuses. Les actions de sensibilisation aux sorts des Noirs et des excommuniés érigent au rang de héros nationaux des hommes refusant l'ordre et la suprématie blanche.

---

303. *Ibid.*, p. 599-600

> « Le boycott est la victoire d'une communauté, mais aussi celle d'un leader charismatique de 27 ans, le pasteur Martin Luther King qui vient d'être nommé à l'Église baptiste de Dexter Avenue à Montgomery. Le jeune King combine une foi et une rhétorique enracinées dans les traditions évangéliques et rurales des Églises baptistes noires avec une éducation très poussée qui lui permet de toucher les Blancs du Nord qu'il cherche à sensibiliser. Tout au long de sa vie, il concevra le mouvement de libération des Noirs comme la continuation de l'œuvre de Moïse conduisant, à l'appel de Dieu, son peuple vers la « Terre promise », comme l'accomplissement ultime de l'Évangile du christianisme. Pénétré aussi des enseignements de Thoreau, Niebuhr et Ghandi (…), il saisit tout le parti que ses frères de race peuvent tirer de la non-violence »[304].

Martin Luther King est le premier homme Noir à s'élever contre la pureté de la race dominante. Il convoque dans son sillage des générations d'esclaves, de malheureux, d'être bafoués et arrachés à leur terre pour travailler sous le joug du colonisateur. En prônant la non-violence, les manifestations passives en vue d'informer et de sensibiliser le plus grand nombre sur le sort de leurs frères, King enclenche un processus de rébellion trouvant son point culminant en 1968. Les femmes Noires, moins médiatisées, sont évidemment au cœur de la contestation et donnent de la voix au nom de leurs droits.

> « Le 1er décembre 1955, ainsi, lasse et même exaspérée de devoir se soumettre à une discrimination inscrite dans la loi ou dans la tradition, une couturière noire, Rosa Parks, membre active de la NAACP, (…) défie le système ségrégé des bus de Montgomery (Alabama). Selon ce système, les Noirs commencent à s'asseoir dans le fond du car, les Blancs occupant les sièges à partir de l'avant, mais les Noirs doivent se lever dès lors que les places assises manquent aux Blancs. Rosa Parks, elle, refuse d'obtempérer, remettant directement en cause la discrimination dont ses frères de race sont l'objet »[305].

304. *Ibid.*, p. 618
305. *Ibid.*, p. 617-618

La révolte n'est pas uniquement l'apanage de ceux criant le plus fort, elle touche prioritairement le cœur de toutes les catégories sociales. Dans les années 1960, l'Alabama demeure l'un des rares États racistes à rester fermement campé sur ses positions envers les lois ségrégationnistes et à continuer de favoriser des établissements scolaires distincts entre les races. Depuis le XIXème siècle et jusqu'au milieu du XXème, les lynchages terrorisent la population et disséminent les familles. À partir du mois de février 1960 sont organisés des sit-in étudiants dans trente villes du Sud des États-Unis pour faire réagir les autorités quant à l'urgence d'un changement. À Albany, en Georgie, les jeunes subissent constamment les brutalités des forces de l'ordre sous prétexte de leur origine raciale. En guise de contestation suprême, cinq cents étudiants se regroupent dans des bars ségrégués pour sensibiliser la population sur leur condition. Fin mars de la même année, plus de deux mille d'entre eux sont arrêtés dans la plupart des villes du Sud. La lutte est partout, le combat omniprésent.

> « Deux mois après, 120 étudiants de *colleges* noirs se réunissent pour créer leur propre groupe, le Student Non Violent Coordinating Commitee (SNCC, *Snick*). Bien que Martin Luther King ait souhaité en faire la division de la jeunesse de la SCLC, Ella Baker, une militante, les persuade de s'émanciper de la tutelle de leurs aînés et de créer une organisation séparée. Le SNCC va ainsi mettre l'accent sur le développement de mouvements locaux là où la SCLC utilise les campagnes locales pour promouvoir des réformes nationales. (…) Le slogan du mouvement « *Freedom Now* » exprime l'impatience et l'aspiration des jeunes souvent issus d'établissement d'enseignement supérieur noirs élitistes et privés qui ressentent de façon aiguë la discrimination exercée à leur encontre par la société (…) »[306].

Parmi le monde étudiant et les citoyens en pleine rébellion, Rosa Parks et Martin Luther King font figure de porte-parole d'une évolution de la pensée et d'une prise de conscience des injustices envers les populations. De manière indirecte, la contestation est d'ores et déjà lancée au cinéma grâce aux rôles fondateurs confiés à Sidney Poitier. *Blackboard Jungle*, *Band of Angels*[307], *Porgy and Bess*[308], *Lilies of the Field*[309] (qui lui vaut d'être le premier

306. *Ibid.*, p. 634
307. Walsh Raoul, *Band of Angels* (*L'Esclave libre*), United States, Warner Bros., 1957
308. Preminger Otto, *Porgy and Bess*, United States, Columbia Pictures, 1959

acteur Noir à remporter un Oscar), *Guess Who's Coming to Dinner*[310] et surtout *Edge of the City*[311] popularisent un personnage profondément humain, engagé pour faire respecter ses droits dans les divers corps de métier, séduit les femmes quelle que soit la couleur de leur peau tout en étant prêt à venir en aide à qui le réclame. *Guess Who's Coming to Dinner* est peut-être le film marquant durablement les esprits par son propos. Le personnage incarné par Poitier tombe amoureux d'une jeune fille blanche issue d'une famille embourbée dans ses principes. Bien qu'étant un brillant médecin, cette union est mal perçue par les parents car proche de l'illégalité. Le fait de transgresser les conventions bouscule l'ordre établi et renverse les perspectives. Comme cela a été le cas quelques années plus tôt avec les films de James Dean, Marlon Brando ou bien Elvis Presley, le personnage interprété par Katharine Houghton va à l'encontre des décisions de ses parents pour vivre comme elle l'entend. Le monde adulte n'a dès lors plus aucune emprise sur les enfants, notamment en ce qui concerne les relations sentimentales et les expériences psychiques. Les couleurs se mélangent par le moyen de la jeunesse ; le sort des Noirs est désormais sous le feu des projecteurs et nul n'ignore les souffrances endurées par l'indifférence, le mépris et la haine à travers les années. C'est pourquoi, en mars 1961, John Fitzgerald Kennedy oblige les entreprises financées en grande partie par le gouvernement fédéral institué d'employer les différentes ethnies et ce, sans discriminations raciales. La victoire se perpétue au-delà de la mort du Président puisque Johnson signe un décret en 1965 ordonnant à ces mêmes entreprises d'avoir recours à des mesures de « discriminations positives » afin d'augmenter les chances d'accès à l'emploi pour toutes les minorités du pays. En outre, l'autorisation de voter pour tous les Noirs est également une revendication majeure des mouvements des droits civiques sur le continent américain dans les années 1960. Le 6 août 1965, le *Voting Rights Act* autorise les Noirs à s'inscrire sur les listes électorales et ce, y compris dans les États ségrégationnistes leur occultant encore cette liberté d'action. La contestation évolue mais les combats restent les mêmes ; la révolte Noire de cette décennie n'est que le premier mouvement d'une volonté massive de renouveau au sein de la société américaine. En effet, face à ces changements

---

309. Nelson Ralph, *Lilies of the Field* (*Le Lys des champs*), United States, United Artists, 1963
310. Kramer Stanley, *Guess Who's Coming to Dinner* (*Devine qui vient dîner?*), United States, Columbia Pictures, 1967
311. Ritt Martin, *Edge of the City* (*L'Homme qui tua la peur*), United States, Metro-Goldwyn-Mayer, 1957

majeurs et ces bouleversements renversant des années de privations et de violences, une nouvelle impulsion émerge. Sans cesse brimées par le joug masculin, les femmes entrent dans le conflit et remettent en cause leurs conditions.

La libération sexuelle est sans doute la forme de contestation la plus représentative de l'état d'esprit de l'époque, dans lequel chacun veut vivre ses propres expériences. Grandement popularisée par le mode de vie beat, elle touche désormais toutes les couches de la société. Dans leur cercle restreint, les jeunes filles circulent de bras en bras pour varier plaisirs et sensations, la drogue favorisant l'élargissement du champ des perceptions. En effet, des personnages comme Marylou ou bien Diane dans *On the Road* transgressent toutes les formes d'interdits pour se laisser bercer par le plaisir de la découverte. De relations sexuelles frénétiques hors mariage en cocktails coco-benzédrine, les femmes de la route se mettent au même pied d'égalité que leurs hommes. Elles existent non pas à travers eux, mais bien par elles-mêmes. Ainsi, malheureuse en ménage et délaissée par Neal Cassady, Carolyn trouve du réconfort auprès de Kerouac et répond avec enthousiasme à sa douceur, en accord avec son mari (!). La libération sexuelle des femmes commence dès lors au sein du couple.

> « Now I was a part of all they did; I felt like a sun in their solar system that all revolved around (…). While I performed my chores, they'd read to each other excerpts from their writings-in-progress or bring out the Spengler, Dostoyevsky, Proust or Céline and read these writers aloud, interrupted by energic discussions and analyses. (…) I was happy listening, butting in and filling their coffee cups. I never felt left out any more. They'd include me in their discussions, asking my views or getting me to moderate arguments, adding pats, smiles and gropes by Neal »[312].

312. Cassady Carolyn, *Off the Road : My Years with Cassady, Kerouac, and Ginsberg*, London, Black Spring Press, 1990, p. 190, « Désormais, je participais à tout ce qu'ils faisaient ; j'avais l'impression d'être le soleil de leur système solaire, tout tournait autour de moi. (…) Pendant que je vaquais à mes tâches, ils se lisaient des passages de leurs écrits en cours ou bien ouvraient Spengler, Dostoïevski Proust ou Céline pour lire des extraits à voix haute, interrompus par d'énergiques discussions et analyses. (…) J'étais heureuse de les écouter et de remplir leurs tasses. Plus jamais je ne me sentais délaissée. Ils m'adressaient des remarques et m'incluaient dans leurs discussions avec des sourires et des petits gestes affectueux, ou bien me demandaient mon avis ». (Cassady Carolyn, *Sur ma route : ma vie avec Neal Cassady, Jack Kerouac, Allen Ginsberg et les autres…*, Paris, Denoël, 2000, p. 225-226, trad. par Marianne Véron)

Pourtant, jusqu'au milieu des années 1940, la femme n'existe pas en tant que telle. Elle n'est là que pour servir, suivre celui qui détient la connaissance et ne jamais prendre d'initiatives. Du point du vue familial, elle ne gère là encore que très peu de choses. Reléguée à l'éducation des enfants, à la tenue impeccable du foyer et à accueillir son mari une fois sa journée de travail terminée, elle ne participe en aucun cas à la marche en avant de la vie civile. Sa voix n'a aucune importance, seule compte sa présence, dans l'ombre.

> « Choyées comme consommatrices, les femmes semblent reléguées à un statut inégal dans la société. De septembre 1945 à novembre 1946, n'ombre d'entre elles réintègrent sans doute leur foyer (…). Les autres continuent de se voir le plus souvent confinées dans des emplois subalternes et beaucoup moins bien payés que ceux de leurs conjoints, ou elles représentent la majorité des salariés. (…) Elles se voient refuser une ligne de crédit personnelle par les banquiers. Et la publicité, les magazines, les feuilletons télévisés diffusent l'image peu libératrice d'une femme épouse, maîtresse, ménagère et, plus encore, procréatrice et consommatrice »[313].

Comme le signale Pierre Mélandri, la télévision véhicule une image de marque cloisonnant les familles dans leurs univers respectifs. La série *Leave It to Beaver*[314] et des films tels *There's Always Tomorrow*[315] montrent une maisonnée dans laquelle chacun occupe la place qui lui est dû : la femme au foyer modèle est toujours là, docile, pour servir les différents membres ; le père seul part travailler le sourire aux lèvres pour rapporter un salaire ; l'adolescent n'élève jamais la voix, respecte les principes inculqués par ses parents et obtient de bons résultats au long de sa scolarité. En d'autres termes, la famille américaine constitue le cœur des valeurs du pays, l'*American Way of Life*. L'image des cadres blancs irréprochables des pavillons de banlieues avec leurs enfants jouant paisiblement dans le jardin fraîchement tondu est l'exemple type sur lequel la Nation se focalise. Cependant l'envers du décor est tout autre. Si l'Amérique aime à se voiler la face, la population n'est heureusement pas dupe. Grâce à l'apport des beat et à la révolte des femmes, la tendance se renverse brusquement.

313. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 579
314. Connely Joe & Mosher Bob, *Leave It to Beaver*, United States, Universal Television, 1957-1963
315. Sirk Douglas, *There's Always Tomorrow* (*Demain est un autre jour*), United States, Universal Pictures, 1956

Celle qui est initialement désignée comme étant la « femme-objet » revendique à présent son pouvoir, affirme l'égalité des sexes, cherche les relations sexuelles hors mariage et demande à ce que son statut soit reconnu. Outre le fait de coucher quand elles le désirent avec les partenaires de leurs choix, elles acquièrent progressivement une égalité législative avec les hommes. Le droit de vote, le partage des tâches au sein du couple, l'accès règlementé à la contraception et à l'avortement concourent à donner une importance réelle aux femmes dans la société américaine des années 1960. En effet, portées par les nombreuses actions revendicatrices des étudiants concernant les inégalités des droits civiques pour les Noirs, les femmes se réunissent et font valoir un mécontentement de plus en plus important. En 1961, alarmé par cette voix puissante et soudée, Kennedy fait une première fois évoluer leur condition en dénonçant les discriminations salariales dont elles sont victimes. Suite à son assassinat et pour perpétuer son projet, la National Organization for Women (NOW) accélère le processus en 1966 et combat depuis lors les entraves à l'évolution féminine. Les multiples luttes et manifestations dans les années 1970 assoient la popularité du mouvement et font avancer les mentalités. Durant cette période de transition entre un asservissement sévère et une libération totale, la situation des femmes évolue de manière exponentielle et transforme le paysage américain au jour le jour.

> « En 1960, les femmes sont nettement plus nombreuses à travailler (…). Elles représentent 33% de la population active. Ensuite, non seulement les femmes mariées et mères de famille entrent largement sur le marché du travail désormais (…), mais ce ne sont plus en priorité des épouses d'ouvriers mais celles, souvent diplômées, des cols blancs et des milieux aisés qui sont le plus enclines à s'y diriger. Elles sont, il est vrai, en partie libérées de certaines de leurs tâches quotidiennes par la multiplication des appareils ménagers (réfrigérateurs, machines à laver le linge ou la vaisselle, aspirateurs, congélateurs) qui accompagnent la prospérité. Surtout, le rêve de Margaret Sanger qui voulait affranchir les femmes de la hantise d'une grossesse non désirée semble en passe de se concrétiser et son vieux combat contre l'Eglise catholique sur le point d'être gagné. (…) La pilule finira par bouleverser la démographie, la société – les femmes se verront ainsi ouvrir toutes sortes d'études et de métiers dont elles

avaient jusqu'ici été exclues sous prétexte qu'une grossesse les conduirait à y renoncer – et, évidemment, la sexualité »[316].

Entre vie familiale progressivement décloisonnée, accès facilité au travail et émancipation sexuelle, le quotidien des femmes se métamorphose durant les années 1960. C'est la raison pour laquelle la littérature traduit ses bouleversements successifs en proposant des solutions pour canaliser la contestation. *The Common Sense Book of Baby and Child Care*[317], l'ouvrage de Benjamin Spock, jette un pavé dans la mare et prouve aux mères qu'elles sont raisonnablement sensées pour éduquer leurs enfants selon leurs critères. Ardent partisan du mouvement féministe, Spock recommande aux parents d'être plus affectueux, doux et aimables avec leurs bébés afin que ceux-ci s'épanouissent librement une fois dans l'adolescence. En les considérant comme des personnes à part entière, des individus en devenir, il fait basculer les opinions préalablement ancrées et donne aux parents l'assurance que l'éducation prodiguée est la meilleure. La mère au foyer se sent soudain plus responsable, à l'écoute d'elle-même et de ses enfants, sans pour autant leur sacrifier sa vie personnelle. Grâce à la publication de ce livre – ou plutôt « à cause » diront certains –, la génération du baby-boom met en pratique les conseils de Spock, dont ils ont eux-mêmes été bénéficiaires dans leur jeunesse, pour élever dans une liberté quasi-totale leur propre descendance, les futurs « *flower children* » de Woodstock durant le « *Summer of Love* ». Peut-être est-ce de manière inconsciente mais l'impulsion donnée par Spock empreigne la culture américaine dès sa parution. Entre cinéma et littérature, mode et photographie, le monde de la jeunesse, du désir et de l'appétit sexuel transgressent les interdits.

« Dans les années 60, les *sisters* hippies remettent en question le port du soutien-gorge, un soutien-gorge que, dans les années 70, les femmes brûleront dans les manifestations, comme un symbole de leur liberté retrouvée. La libération sexuelle proposée et agie par les hippies

316. *Ibid.*, p. 591-592
317. Spock Benjamin, *The Common Sense Book of Baby and Child Care*, New York, Duell, Sloan and Pearce, 1946

semble ainsi franchir une nouvelle étape dans la mise à mal du carcan culturel qui enserre encore les corps et les habitudes morales »[318].

D'une révolution à l'autre, après avoir créé l'enthousiasme auprès du public français, le *Deuxième Sexe*[319] de Simone de Beauvoir déferle sur l'Amérique et séduit les américaines au même titre que l'éveil des sens d'Allison Mackenzie et de Selena Cross dans *Peyton Place* de Grace Metalious. Paru quelques mois avant *On the Road*, le livre fait l'objet d'un véritable scandale par les thèmes abordés, le langage cru et les analyses poussées du désir féminin. Premier best-seller international, vendu à des millions d'exemplaires, l'auteure décrit l'atmosphère et les mœurs d'une petite ville de la Nouvelle-Angleterre bien sous tous rapports. Mais, alors que le livre aurait pu se contenter de dépeindre le quotidien des habitants sans en dévoiler les secrets, Metalious montre que le sordide se lie au sublime derrière les apparences. Nul n'est épargné dans ce qu'il cache, notamment le passé trouble d'Allison – enfant illégitime –, l'inceste entre un père et une fille, les ravages de l'alcool au sein des familles et la violence contenue pour préserver les apparences. Entre les doigts de l'écrivaine, l'aspect idyllique et irréprochable de la Nouvelle-Angleterre – qui plus est profondément puritaine depuis toujours – est en réalité un leurre. Entre dévotion obsessionnelle et libération des mentalités, l'impact du roman est sans équivoque. Les maisons et les corps, les espoirs et les rêves, l'enfance et l'innocence, se démembrent lentement.

« […] those places are eyesores. They're cesspools, as filthy as sewers and as unhealthy as an African swamp. I was out to another shack just last week. No toilet, no septic tank, no running water, eight people in one room and no refrigeration. It's a wonder that any of those kids ever live long enough to go to school »[320].

---

318. Monneyron Frédéric et Xiberras Martine, *Le monde hippie : de l'imaginaire psychédélique à la révolution informatique*, Paris, Imago, 2008, p. 114

319. De Beauvoir Simone, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949

320. Metalious Grace, *Peyton Place*, New York, Julian Messner, Inc., 1956, p. 23, « Cette zone est un cloaque, un égout ! Elle est aussi malsaine qu'un marécage africain. La semaine dernière, on m'a appelé en consultation là-bas. Pas de cabinets, pas de fosse septique, pas d'eau courante, et pas de réfrigérateur, bien sûr ! Et huit personnes dans la même pièce ! C'est un miracle que les enfants de cette famille aient pu atteindre l'âge où l'on va à l'école ! » (Metalious Grace, *Peyton Place*, Paris, 10/18, 2015, p. 49, trad. par Jean Muray)

Peyton Place choque l'*Establishment* par son propos car Grace Metalious fustige à tour de rôle morale, sainteté et pureté, les valeurs fondatrices américaines dans une petite ville où, sous des aspects d'harmonie et de plénitude, se cachent en réalité des perversions sadiques et malsaines. Il est d'ailleurs particulièrement réjouissant de noter qu'Hollywood, révulsé et intrigué par la popularité de l'ouvrage, propose une adaptation cinématographique[321] censée anémier le contenu du roman et en limiter les effets. Le résultat est exhaustif : les femmes sont désormais des victimes et non plus des êtres épris de liberté. Ce renversement des perspectives est à l'image de l'Amérique : tout dissimuler pour mieux avancer.

La révolte des classes des années 1960 marque un changement durable au sein du pays. Chaque domaine – littéraire, cinématographique, musical, photographique ou vestimentaire – évolue en symbiose avec les autres et traduit une volonté de repartir sur d'autres bases. Le peuple ne veut plus exister à travers son histoire mais en écrire une à son image. Dès lors, on regarde vers l'avant en ne se souciant pas de ce que le passé a apporté ; le futur se crée à l'instant présent. Cependant, la scission séparant le gouvernement de la population ne cesse de se creuser. Bien que le pays ait fort à faire avec l'évolution radicale des mentalités, les manifestations antiracistes et la libération progressive des classes, les États-Unis sont empêtrés dans de plus graves problèmes. Le conflit ouvert l'opposant à l'URSS depuis de nombreuses années ne s'apaise pas et la conquête de l'espace est une course dans laquelle la gloire échoit au premier à atteindre les étoiles. C'est pourquoi l'Union Soviétique produit à la chaîne des satellites afin de surveiller les activités de leurs principaux rivaux.

> « Le lancement des Spoutnik paraît accréditer l'idée d'une supériorité structurelle du système soviétique : les savants américains essuient, en effet, plusieurs échecs (certains ironisent sur les « Kaputniks » et autres « Ploufniks »), avant de pouvoir lancer, le 31 janvier 1958, un satellite encore très inférieur aux Spoutnik. (…) Le nouveau héros de la Nation semble être le savant. L'exploit soviétique a surtout un formidable impact stratégique : il suggère que la

321. Robson Mark, *Peyton Place*, United States, 20th Century Fox, 1957

dissuasion nucléaire n'aura bientôt plus de crédibilité, sauf en cas de menace pour la sécurité du territoire des États-Unis ou de leurs plus proches alliés »[322].

L'avancée technologique des Soviétiques prouve aux Américains qu'ils ne sont pas les seuls à détenir le monopole du savoir et de la création, mais aussi qu'ils peuvent à tout moment confectionner un missile assez puissant pour éradiquer le Nouveau Monde de la surface de la Terre. Cet événement d'une ampleur sans précédent marque le début de la course à l'espace et trouvera son apogée lorsque Youri Gagarine planera sur orbite et que Neil Armstrong foulera le sol lunaire. Simultanément à la conquête spatiale fascinant les deux géants, les tensions sont toujours aussi vives dans les territoires occupés. Profitant que les regards se tournent vers le ciel, l'Allemagne – alors en pleine reconstruction de son identité politique –, se fraye un passage dans les dissensions faisant se confronter les deux États pour retrouver son importance au niveau mondial. Depuis 1949, près de 4 millions d'Allemands fuient la République Démocratique Allemande (RDA) pour la République Fédérale d'Allemagne (RFA) en traversant Berlin. Cela met en exergue deux points fondamentaux : d'une part, ce flux urbain prive toute une partie du pays d'une main-d'œuvre indispensable pour rebâtir les infrastructures, les travailleurs qualifiés émigrant dans une Allemagne de l'Ouest prospère et respectueuse des libertés individuelles ; d'autre part, l'exode du peuple démontre leur refus de faire partie du régime communiste. Sévèrement contrôlée par Moscou depuis la capitulation du pays en 1945, la RDA, aux portes d'un effondrement social et économique, prend immédiatement des mesures radicales afin de renforcer sa politique, prémisse d'une souffrance s'étalant jusqu'en 1989. Résultat, les frontières se ferment du jour au lendemain sur une surface de 2 600 km² et, suite à la demande de Khrouchtchev, un mur est érigé dans la nuit du 12 au 13 août 1961 en vue de séparer la zone soviétique de la partie Américano-française.

« Ce mur va longtemps symboliser la division du Vieux continent et la coupure idéologique entre les deux camps : « Mur de la honte » pour l'Union Soviétique contrainte d'enfermer les Allemands de l'Est dans le « paradis socialiste », mais aussi Mur de l'impuissance pour une

322. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 623

Amérique sans doute soulagée, au grand dam de certains Allemands, d'éloigner à ce prix le spectre d'un affrontement »[323].

Choqué par la tournure que prennent les événements, les puissances mondiales réagissent de manières plus ou moins prononcées. Les nombreuses manifestations à Paris et en Allemagne avec les forces de l'ordre prouvent que le Mur de Berlin entache durablement la vision du communisme. Par ailleurs, Charles de Gaulle en visite à Ludwigsburg vante les mérites de la jeunesse allemande et de la force de son peuple dans son célèbre discours en septembre 1962 ; depuis le balcon de l'hôtel de ville de Schöneberg, Kennedy lance quelques mois plus tard à la foule venue l'écouter le fameux « *Ich bin ein Berliner !* », une phrase réchauffant le cœur des Allemands alors en pleine déroute et montre également que le Monde libre est solidaire de tous les Berlinois. Malgré des représailles, des assassinats et négociations diverses, près de trente années sont nécessaires pour que le pays se réunifie et que les familles se retrouvent à travers les époques. Les décennies de privations ne sont pas vaines pour autant puisque l'art détourne la contrainte afin de transgresser l'interdit. *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse*[324], le dernier film de Fritz Lang, dévoile un monde en proie aux doutes, à la délation et à la surveillance d'une autorité toute puissante. Des lignes de fuite sont aussi fréquentes en littérature et ce, au sortir de la Seconde Guerre Mondiale. Le « *Gruppe 47* » se veut une révolution guidée par des intellectuels pour recentrer l'Allemagne sur des priorités esthétiques et culturelles. Effacer le joug nazi encore très présent, repenser le cheminement du roman pour passer outre le réalisme de l'époque, tels sont les buts de ce cercle menés par Günter Grass et Paul Celan. Les racines de Grass s'enfouissent dans la littérature universelle et puisent au hasard de la fable, du merveilleux et du réalisme le plus pessimiste. À l'image des œuvres de Céline et de Burroughs, la structure de ses récits réfute toute linéarité et articule la chronologie sur plusieurs niveaux de lecture. L'histoire évolue par bribes, collages et assemblages de sensations, un langage à la portée de tous les héros en proie à leurs émotions.

---

323. *Ibid.*, p. 663

324. Lang Fritz, *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (*Le Diabolique Docteur Mabuse*), West Germany, CCC Filmkunst, 1960

> « Ist Ihnen das ein Begriff? Früher war es zu jeder Jahreszeit in flachen Tüten erhältlich. Meine Mama verkaufte in unserem Laden ein zum Erbrechen grünes Tütchen Waldmeisterbrausepulver. Ein Tütchen, dem nicht ganz reife Orangen die Farbe geliehen hatten, nannte sich: Brausepulver mit Apfelsinengeschmack. Ferner gab es Brausepulver mit Leitungswasser übergofs, zischte, sprudelte, aufgeregt tat, des, wenn man's trank, bevor es sich beruhigte, entfernt, von weit her nach Zitrone schmeckte, und auch die Farbe im Glas hatte, nur etwas eifriger noch: ein sich als Gift aufspilendes, künstliches Gelb »[325].

Oscar Matzerath, symbole de la jeunesse allemande en voie de reconstruction, choisit d'arrêter son processus de croissance pour ne pas connaître le monde adulte et, par extension, avoir un œil critique et lucide sur la vie des hommes. En battant le rappel du souvenir sur son tambour, il se remémore son passé, la Nation telle qu'elle était au temps de sa gloire et les visages disparus. À travers les yeux de ce personnage hors normes, Günter Grass dresse l'état des lieux d'un pays disséminé, cherchant son identité parmi les décombres. La misère et l'exode rural tapissent une œuvre déchirante toujours d'actualité. Le pouvoir de la langue est donc fondamental pour les membres de ce cercle. En travaillant selon les désirs et les volontés de chacun, les intellectuels d'une Allemagne en reconstruction favorisent la renaissance d'une culture. Alors que la communauté européenne n'existe pas encore à proprement parler, l'Allemagne est certainement le pays d'un État en marche subissant des souffrances et des pertes aussi considérables qu'irrémédiables. Romans et poésies témoignent d'un mal-être constant chez des auteurs n'ayant de cesse de voir dans l'avenir un espoir certain. La langue demeure, après avoir traversé les épreuves les plus sombres, comme la seule valeur n'étant pas enfouie au milieu des ruines. Plus qu'une simple impulsion émanant d'un groupe de lettrés, c'est un devoir de mémoire. Parallèlement à ces conflits, la menace d'une apocalypse prochaine plane sur l'Occident. La crise des missiles cubains met à jour la menace d'une guerre nucléaire entre les États-Unis et l'Union Soviétique. Depuis le début des années 1950, l'Amérique entretient avec Cuba des relations diplomatiques basées sur l'échange de matières

---

325. Grass Günter, *Die Blechtrommel*, Darmstadt, Hermann Luchterhand Verlag, 1959, p. 220, « Est-ce que cela vous dit quelque chose ? Jadis on pouvait l'acheter à toute époque de l'année, en sachets plats. Maman vendait dans notre boutique un petit sachet de « Poudre effervescente à goût d'orange ». Il y avait en outre une poudre à la framboise, et aussi une poudre qui, arrosée avec de l'eau du robinet, gonflait, sifflait, bouillonnait, s'agitait et qui, quand on buvait avant qu'elle ne fût calmée, offrait une saveur, oh ! Lointaine, de citron, et en présentait aussi la couleur dans le verre, seulement plus prononcée : un jaune artificiel, vénéneux » (Grass Günter, *Le Tambour*, Paris, Seuil, 1961, p. 288, trad. par Jean Amsler)

premières et de main-d'œuvre. Le gouvernement dit « des Cent jours » mené par Ramón Grau San Martín – censé mettre un terme à la dictature précédente – est un échec politique retentissant ; les élections de 1940 intronisent à la tête de Cuba Fulgencio Batista, l'initiateur de ce remaniement du pouvoir et d'une volonté de se rapprocher des Américains. Durant ses quatre années de règne, il permet aux États-Unis d'utiliser ses bases aériennes et navales pendant la Seconde Guerre Mondiale et faire fructifier l'économie du pays tout en respectant scrupuleusement les droits de l'homme au sein d'une démocratie. Or, en 1954, il se fait à nouveau élire Président de la République – après une retraite passée en Floride à entretenir des liens étroits avec la Mafia – et corrompt le régime. À nouveau sous le coup d'une dictature, le pouvoir politique de Cuba se referme sur lui-même. Au sein d'une foule déchaînée ne voulant pas subir les répressions d'antan, le jeune révolutionnaire Fidel Castro et ses guérilleros renversent le dictateur en janvier 1959, date cruciale de la guerre froide entre les deux Grands. En juillet 1961, Cuba proclame son appartenance au « bloc socialiste » et conclut un accord d'assistance militaire avec l'Union Soviétique en septembre 1962. La crise de Cuba et l'institution d'un nouveau régime par le peuple provoque la colère de Washington qui instaure un embargo économique sur les produits exportés en octobre 1960 et souligne les limites de la coexistence pacifique. Afin d'asseoir leur supériorité, les États-Unis et la CIA entrainent près de 1 400 exilés cubains afin de renverser le gouvernement de Castro, trop favorable à des rapprochements avec l'URSS. Le combat d'avril 1961 dans la « Baie des Cochons » les opposant aux résistants est un terrible désastre.

> « En deux jours, les troupes castristes anéantissent le groupe des 1 400 exilés cubains débarqués dans la « Baie des Cochons » mais privés du concours des États-Unis que, jusqu'au dernier moment, la CIA leur a fallacieusement promis. C'est un coup d'autant plus dur pour Kennedy qu'en dépit de plusieurs démentis, personne ne doute de l'implication directe de son pays. Evidemment, le prestige de la Nouvelle Frontière s'en trouve terni et les risques de confrontation avec l'URSS grandis »[326].

326. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 662

Face à ce revers de médaille, le Président américain ordonne le blocus maritime de l'île, obligeant ainsi les cargos soviétiques à rendre les armes. Pour que l'entente règne à nouveau entre les deux puissances, un accord est signé stipulant que les Américains doivent s'engager à ne pas renverser le régime cubain et retirer les missiles installés en Turquie pointés sur l'URSS, stratégie finement adoptée par Kennedy et ce, bien avant le début de la crise. Fortement atteint par cet échec malmenant ses relations avec le Tiers-Monde, Khrouchtchev rappelle ses troupes du territoire cubain. Le 20 juin 1963, l'installation du « téléphone rouge », reliant directement Moscou à Washington, enclenche les négociations sur la limitation des armements et ouvre la voie à la Détente, une nouvelle période pacifique et rationnelle de la guerre froide s'étendant jusqu'en 1975. Grâce à elle, la course aux armements est désormais terminée ; les relations internationales, scientifiques, culturelles et sportives sont aussi favorisées et les rapprochements Sino-Américains inévitables, la Chine contestant ouvertement les valeurs politiques et militaires de l'URSS. Cependant, malgré un apaisement retrouvé entre les civilisations, l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy à Dallas le 22 novembre 1963 fait à nouveau trembler le monde et l'on craint une énième rupture avec l'URSS. Lyndon Johnson, son successeur, s'engage à poursuivre la Détente mais entraine malheureusement le pays dans l'un des conflits les plus meurtriers que l'Amérique ait connu : la guerre du Viêt-Nam. Au sortir du conflit indochinois ayant opposé la France à la Ligue pour l'indépendance du Viêt-Nam, l'issue de la bataille se joue au printemps 1954 à Diên Biên Phu. La République française capitule et retire ses troupes de la partie Nord du territoire, grâce aux accords de Genève signés en juillet de la même année instaurant une partition du pays. Désormais débarrassé de l'envahisseur, la Nation retrouve peu à peu son indépendance au même titre que le Laos et le Cambodge. Malheureusement, les zones de regroupement militaire des forces armées françaises et vietnamiennes sont toujours à couteaux tirés. Hô Chi Minh, le leader communiste des révolutionnaires, désire qu'une réunification entre les deux partis s'opère en 1956 suite aux élections, ce que refuse catégoriquement Ngô Đình Diệm, président de la République du Viêt-Nam, qui entend réformer le pays d'une main de fer en suivant les valeurs catholiques américaines dont il est un fier représentant. Formé pendant des années à l'*American Way of Life* et aux valeurs universelles de suprématie religieuse, l'accession au pouvoir de ce dernier est un moyen pour les États-Unis d'anéantir l'emprise communiste présente sur le sol vietnamien. En prônant une politique antibouddhiste, il provoque le soulèvement général du peuple. C'est pourquoi le Front National de libération du

Sud Viêt-Nam – formé d'anciens membres de l'organisation politique et paramilitaire du Viêt-Minh –, voit le jour en 1955 et engage une guerre ouverte contre le Nord du pays.

> « Dès 1958, le nombre d'enlèvements et d'assassinats de hauts responsables diémistes augmenta rapidement. Les partisans, estimés à seulement 2 500 début 1959 – contre une ARVN quarante fois plus nombreuse –, étaient 5 000 à la fin de l'année 1959 et 12 000 en 1960. Début 1960, les insurgés prirent l'ARVN et les conseillers américains par surprise lorsqu'un certain nombre d'unités coordonnèrent une attaque du quartier général d'un régiment, décimèrent cette unité de l'armée, envahirent sa base, s'emparèrent de documents et incendièrent les baraquements. (…) Dès les premiers mois de l'administration Kennedy, la force de la résistance du Sud serait estimée entre 16 000 et 19 000 hommes. Désigner ces partisans du terme péjoratif de « Viêt-Cong » ne fit rien pour annuler leur réel pouvoir »[327].

Malgré la ratification des accords de janvier 1962 entre les États-Unis et le gouvernement du dictateur Ngô Đình Diệm – portant sur la pacification, la démocratisation et la libéralisation des zones occupées –, la paix n'est pas proclamée. En guise de protestation contre la fermeté du gouvernement vis-à-vis des cultes religieux, plusieurs moines bouddhistes s'immolent par le feu à Saïgon. La réponse des forces de l'ordre ne se fait pas attendre : des dizaines de temples sont brûlés et les policiers tirent à vue sur quelque dix mille personnes manifestant contre le régime. À la suite de nombreuses tentatives de coup d'État de l'armée sud-vietnamienne pour renverser le dictateur, l'Amérique se rend compte que Ngô Đình Diệm, l'homme en qui elle fonde ses espoirs, est finalement incapable d'apporter une stabilité au pays. Elle cesse de le soutenir et fait tomber le dirigeant lors d'un ultime raid de l'armée. Face à ces troubles intenses, la position de Kennedy est par ailleurs très ambigüe. Nul ne sait concrètement quelles sont les décisions entreprises quant à l'issue de la guerre. Tout à tour bienfaiteur et exécuteur, le Président donne sans compter pour finalement tout reprendre.

---

327. Prados John, *La guerre du Viêt-Nam*, Paris, Perrin, 2015, p. 144-145, trad. par Johan Frederik Hel Guedj

> « Le jour de son assassinat, il s'apprête même à prononcer une allocution où il identifie le Viêt-Nam à la pierre de touche de la détermination de sa Nation. Ce qui est vrai, c'est qu'il entretient chez ses différents interlocuteurs des espoirs opposés, laissant entendre aux uns qu'il envisage, après sa réélection en 1964, de se retirer, et aux autres que sa résolution à l'emporter n'est en rien ébranlée »[328].

L'institution d'un nouveau régime sans la présence dictatoriale n'est pas aussi efficace qu'on l'espère. La disparition tragique et brutale du Président n'arrange pas les relations déjà tendues au Viêt-Nam. En janvier 1963, des dizaines de soldats américains périssent durant la bataille d'Ấp Bắc opposant les forces du FNL à l'armée de l'ARVN, début d'un engagement prononcé des États-Unis dans une guerre qu'ils désirent achever dans les plus brefs délais. Résolu à prouver à leurs assaillants l'étendue de leur force de frappe, Johnson annule le retrait progressif des troupes américaines et, appuyé par la Corée du Sud et l'Australie ne voulant pas d'un élargissement probable des idées communistes, renforce la présence des armées du Nouveau Monde dans les zones à hauts risques. Désormais appuyé par le Congrès lui laissant les pleins pouvoirs pour venir à bout des hostilités, Johnson déploie massivement ses pions aux quatre coins du pays et signe le commencement d'une longue période de désespoirs et de rêves brisées pour la jeunesse en première ligne de front. À partir de 1965, les pertes Américaines se succèdent à un rythme effréné dans une guerre perdue d'avance : les soldats n'étant pas assez préparés aux conditions de terrain que les vietnamiens maîtrisent, eux, à la perfection. De fréquents raids aériens se déploient sur les terres du Nord afin de convaincre le Nord-Viêt-Nam de plier le genou et détruire par la même occasion leurs défenses aériennes et les armements militaires. Un cap est à nouveau franchi lorsque le napalm entre en jeu pour écraser la rébellion. Tout ce qui est en âge de courir, se cacher et donc porter une arme est automatiquement éliminé sous la pluie du napalm.

> « Aussi, quand en février 1965 [Johnson] lance *Rolling Thunder*, une campagne de bombardements stratégiques destinée à dissuader le Nord de continuer à défier l'Amérique, est-ce tout autant, selon le fameux *Dossier du Pentagone*, du fait « qu'on avait rien d'autre à

328. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 679

> proposer que d'une argumentation logique en sa faveur ». En réalité, la campagne semble bientôt avoir un effet opposé à celui escompté : loin de ralentir les envois de troupes qu'à partir d'octobre 1964 Hanoï a intensifiés, elle contribue à les accélérer et convainc l'URSS, qui jusqu'ici avait préféré ne pas trop se manifester d'apporter une aide substantielle à ses protégés. (…) D'abord confinée à une guerre aérienne américaine contre le Nord, l'intervention vient de se réorienter vers le Sud, où bientôt le général Westmoreland réclame au Président l'autorisation d'engager ses troupes plus directement dans le conflit. En juin, le feu vert lui est donné, 125 000 soldats américains ont été déployés au milieu de l'été »[329].

La plupart des régions du Sud sont condamnées à être rasées, les villages réduit en poussières, les civils exterminés. Entre terreur de l'autre et bombardements omniprésent, l'Enfer s'installe sur Terre. Les visages défilent et disparaissent sur le champ de bataille ; il devient de plus en plus difficile de reconnaître les survivants au milieu des décombres et de leurs blessures. Les trois années suivantes font l'objet de fréquentes attaques des deux côtés de la barrière. Les pertes sont innombrables, l'espoir réduit à néant. Les bombes pleuvent sans relâche sur le Viêt-Nam et détruisent des familles. Le pic de l'horreur est certainement atteint en 1968 durant l'offensive du Tết, la campagne menée par les forces combinées du FNL et de l'Armée populaire vietnamienne pour enrayer la présence de l'ennemi balayant les villes et les campagnes du Sud. Il s'agit de montrer par la même occasion que les impressions de Johnson quant à la l'issu du conflit en faveur de son pays sont fausses. Connaissant les moindres particularités de leur terrain, les soldats vietnamiens tendent de fréquentes embuscades meurtrières à leur adversaire embourbé de plus en plus dans une guerre leur échappant complètement.

> « L'intervention américaine bute ainsi sur des obstacles qu'elle ne réussit jamais à surmonter. Dans un certain sens, un miracle logistique est réalisé : les soldats sont sans doute les mieux habillés, les mieux nourris, les mieux équipés (y compris avec des ordinateurs), les mieux couverts par l'aviation et l'artillerie, jamais déployés par les Américains dans un conflit. (…) Mais le rythme des rotations (tous les ans) nuit à la cohésion des unités et les Nord-Vietnamiens et le Viêt-Cong sont le plus souvent en mesure d'éviter les combats et de frapper

329. *Ibid.*, p. 719-720

vite et fort quand ils le désirent. Si les bombardements américains ne sont pas sans efficacité, ils coûtent dix fois aux États-Unis le montant des dommages qu'ils infligent à l'ennemi »[330].

Si les pertes américaines sont importantes, le coût humain et matériel pour le Sud Viêt-Nam est lui aussi énorme. En 1968, on dénombre près de 24 000 blessés, 70 000 foyers détruits. Un Sud-Vietnamien sur douze trouve refuge dans des camps spécialisés. Par ailleurs, les conditions météorologiques particulièrement rudes n'arrangent en rien une situation inéluctable : l'extrême chaleur et l'humidité torride ralenti fortement les troupes américaines entre deux assauts. De jeunes recrues inexpérimentées sont envoyées chaque jour afin de grossir le rang de leurs camarades. Certains reviendront, meurtri dans leur chair, quand d'autres resteront à jamais couchés sur le sol ensanglanté du Viêt-Nam. Marqués au fer rouge par ce traumatisme, les rescapés utilisent les mots comme baume afin d'apaiser les tourments. Des images gravées dans la mémoire, des voix résonnant à leurs oreilles, des noms s'effaçant à travers la poussière, la souffrance des uns ne trahie pas le souvenir des autres. Le soldat Ron Kovic, terriblement diminué par les combats, revient d'entre les morts et témoigne de l'atrocité des hommes afin que les générations futures n'oublient pas leurs morts.

> « The blood is still rolling off my flak jacket from the hole in my shoulder and there are bullets cracking into the sand all around me. I keep trying to move my legs but I cannot feel them. I try to breathe but it is difficult. I have to get out of this place, make it out of here somehow. Someone shouts from my left now, screaming for me to get up. Again and again he screams, but I am trapped in the sand »[331].

L'expérience de Kovic se veut l'écho du quotidien des marines au champ d'honneur. Touché à la moelle épinière à cause d'une embuscade tendue par l'ennemi et amputé des deux jambes,

---

330. *Ibid.*, p. 727

331. Kovic Ron, *Born on the Fourth of July*, New York, McGraw-Hill Book Compagny, 1976, p. 31, « Le sang qui coule de mon épaule trouée se répand sur mon gilet pare-balle, les projectiles sifflent autour de moi avant de se ficher dans le sable. J'essaie de bouger mes jambes mais je ne les sens pas. J'ai du mal à respirer. Il faut que je me tire d'ici, que je m'en sorte par n'importe quel moyen. Quelqu'un, sur ma gauche, me crie de me relever. Il crie encore et encore. Je n'arrive pas à m'arracher du sol ». (Kovic Ron, *Né un 4 Juillet*, Paris, 13e note éditions, 2014, p. 27, trad. par Gérard Lebec)

il raconte pour la première fois ce qui se produit réellement au Viêt-Nam. Les pertes humaines se dénombrent par centaines jusqu'au début des années 1970. Fermement convaincu que l'issu de ces événements ne peut s'envisager qu'avec la violence et la destruction, Johnson détériore gravement l'image de son pays au niveau international et corrobore la vision universelle de l'*American Way of Life*. La face cachée de la Nation est décidemment bien plus sordide.

> « La guerre a en réalité trois principaux effets. Tout d'abord, elle remet en cause le consensus qui, depuis 1947, avait existé sur la nécessité d'accorder la priorité à l'endiguement du camp opposé : le schisme sino-soviétique, le recul de Khrouchtchev à Cuba l'ont déjà effrité, le Viêt-Nam vient le pulvériser. Ensuite, elle jette le doute sur l'efficacité des interventions militaires prolongées dans le monde sous-développé et instaure une sorte d'allergie (…) à toute opération susceptible d'entraîner des pertes en hommes pour les États-Unis (…). Enfin, et surtout, (…) le conflit précipite l'érosion de la supériorité économique écrasante dont, en 1945, les Américains jouissaient »[332].

Jamais dans le courant de son histoire l'Amérique n'a autant tremblé face à un ennemi dont elle ignore les capacités. La guerre du Viêt-Nam anéanti non seulement les espoirs en une supériorité militaire et politique du pays, mais l'*American Way of Life* ne trompe désormais plus personne. À partir de 1960, de vives tensions prennent corps au sein du peuple Américain vis-à-vis du conflit, des relations raciales, de la libération sexuelle, du droit des femmes et de la légalisation des drogues. Deux grands mouvements révolutionnaires se distinguent dans le paysage afin de contrer l'uniformisation de la société et de l'Amérique toute puissante : il s'agit du *Student Nonviolent Coordinating Commitee* (SNCC) et du *Students for a Democratic Society* (SDS). Profondément pacifistes à leur création, ces deux groupes se transforment peu à peu en des unités d'élites radicales et violentes au vu des événements se déroulant au Viêt-Nam. Quelques années suffisent à engloutir le passé.

332. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 696-697

> « On constate à la radicalisation de la gauche contestataire sous l'effet de la révolte étudiante, le *student power*, et des manifestations contre la guerre du Viêt-Nam, tandis qu'au sein même du mouvement l'intransigeance croissante de chacun entrainera l'apparition de nombreux groupes de plus en plus éloignés de l'ancien idéal modéré, avant d'aboutir à un éclatement final »[333].

De nouvelles formes de culture émergent, notamment la pop des Beatles et la montée du mode de vie hippie. Le temps est au changement, à la découverte d'un ailleurs moins sombre. Chairs à canon en première ligne de front ou bien perturbateurs de l'ordre établi, les jeunes prennent position pour exister à travers leurs actions revendicatrices.

> « Leur désir d'épanouissement les sensibilise aux appels des gourous qui dénoncent la subordination des besoins humains aux impératifs du marché, celle de la coopération à la concurrence et de la sexualité à la productivité. En fait, la contre-culture (le terme est créé par l'écrivain Theodore Roszac en 1969) procède tout simplement du détournement du culte de l'individualisme et du bonheur, auquel l'Amérique s'était toujours identifiée, vers les nouvelles valeurs que, les premiers les *Beats* ont diffusées : l'hédonisme, la satisfaction de l'instinct, l'immédiateté »[334].

C'est parce qu'ils espèrent en un avenir meilleur que les limites sont transgressées ; un rêve peut-être, une utopie sans aucun doute. Bien plus qu'un phénomène de mode ou une vague passagère de rébellion, la contre-culture est une transition obligatoire entre un passé révolu et un futur en devenir. Malgré le côté péjoratif qu'elle suscite dans la libération excessive des corps et des esprits, elle œuvre constamment contre la marche de l'*Establishment* en mettant à mal les idées préconçues. C'est l'essence même du refus, le point de départ d'une pensée s'affranchissant des barrières imposées. Poussés par les écrits libertaires des beat, les jeunes voient clair pour la première fois. C'est en partie la raison pour laquelle

---

333. Saint-Jean-Paulin Christiane, *La contre-culture, États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, éditions Autrement, collection Mémoires, 1997, p. 16

334. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 768

> « les campus constitueront les véritables catalyseurs du malaise de la jeunesse issue des classes moyennes (...). Ainsi, contrairement aux groupes défavorisés dont elle recherche l'appui, la contestation contre-culturelle est le fait d'éléments souvent privilégiés qui, tout en bénéficiant d'une éducation plus longue qu'auparavant, disposent de davantage de temps libre et de moins de contraintes que leurs camarades salariés »[335].

L'impact de ce bouleversement social est plus enfoui qu'on l'imagine. Selon les conclusions du sociologue Theodore Roszak, la contre-culture est un moyen de contrecarrer les plans de la société en plaçant des barrières sur son passage pour enrayer une machine aux rouages trop parfaitement huilés. La prise de position contre l'autorité est une arme d'une portée plus importante que les bombes nucléaires et les missiles explosant sur le sol vietnamien. Quand le peuple se soulève, les puissants tremblent. Où que l'on regarde, où que l'on se tourne, la violence est omniprésente dans la vie de la jeunesse. La radicalisation la plus offensive demeure celle orchestrée par le groupe extrémiste *The Black Panther Party*, rassemblement de Noirs outragés par l'assassinat dans des conditions suspectes de leurs maîtres et mentors Martin Luther King et Malcolm X au moment où le *Black Power* s'universalise. Nous l'avons dit, les Noirs se rangent derrière leurs modèles pour faire entendre leurs voix, quitte pour cela à prendre les armes. Dès lors, polémiques, attentats, meurtres, voitures et bâtiments piégés se perpétuent continuellement dans le paysage américain. En revanche, quand certains se radicalisent violemment, d'autres optent pour une pacification définitive. À San Francisco, réunis au cœur du quartier de Haight-Ashbury, les jeunes révoltés se transforment physiquement et mentalement. En prônant le mode de vie hippie et en étant le foyer d'un renouveau,

> « Haight-Ashbury est devenu le centre de la vie culturelle alternative, peuplé de personnes qui se qualifient de « freaks », de « beatniks » ou de « hippies ». La culture marginale qui s'y développe est héritière des Beats - le zen et la marijuana, par exemple font partie de l'univers beat comme de l'univers hippie - mais le jazz (et dans une moindre mesure, la musique folk)

335. Saint-Jean-Paulin Christiane, *La contre-culture, États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, éditions Autrement, collection Mémoires, 1997, p. 15

sont supplantés par le rock électrique, après que Bob Dylan est passé à la guitare électrique au Newport Folk Festival de l'été 1965 »[336].

Au départ fervents adeptes de la philosophie beat, les jeunes s'en démarquent progressivement en développant par eux-mêmes une idéologie qui leur est propre. Le goût du rassemblement communautaire, le partage équitable entre les possessions matérielles et spirituelles ainsi que la profusion de drogues servant à élargir l'esprit, amènent ces premiers beat à devenir hippies. La voie étant tracée, il s'agit dès lors d'aller beaucoup plus loin que leurs aînés en étant soi-même vecteur d'une contestation et incarnation d'une existence nouvelle. Plus qu'une simple voie de révolte, c'est toute une existence remise en question. Désormais débarrassés du caractère nomade et aventureux normalisé par Jack Kerouac, ils érigent des fondations dépouillées de conventionnalisme et de barrières médiatiques. La vie des communautés de l'épicentre hippie, en plein cœur de San Francisco, amplifie le mouvement en donnant l'impulsion aux non-initiés de former à leur tour des groupes soudés par des valeurs égalitaires et interchangeables. L'ère psychédélique éclot comme une fleur avec le premier groupe de musique communautaire The Mamas & the Papas. Les chansons « *Monday, Monday*[337]» et « *California Dreamin'*[338]» parsèment le ciel de fleurs multicolores. Des vapeurs de l'encens aux fumeries de groupe, d'échanges culturels en orgies, la jeunesse met considérablement à mal le monde rationnel des parents en se rapprochant de la Nature afin de retrouver l'état initial de l'enfance volée. Comme le petit Oscar Matzerath de Grass, ce sont en réalité des enfants n'ayant jamais grandi pour ne pas souffrir de ce qu'ils voient au-delà des frontières. Ils ne veulent pas d'un monde dans lequel ils ne peuvent s'y faire une place. Imaginer une autre constitution avec des nouveaux principes paraît plus évident pour une génération au-delà des lois et des codes. La révolution sexuelle leur sert de prétexte pour brandir le poing en l'air et clamer haut et fort l'appartenance à une cause bien particulière. Comme le fait remarquer Christiane Saint-Jean-Paulin,

336. Plassart Marie, *La contre-culture américaine, années 60 révoltes et utopies*, Paris, Atlande, 2011, p. 64
337. The Papas & Mamas The, « *Monday, Monday* », United States, Dunhill Records, 1966
338. The Papas & Mamas The, « *California Dreamin'* », United States, Dunhill Records, 1965

> « la révolution sexuelle est à la fois le symptôme et la conséquence de la contestation du mariage et de la remise en question de comportements et de notions morales jusqu'alors consensuels (...). D'un point de vue spirituel, on assiste à une mise en question de la notion du péché de chair. Les jeunes tentent en somme de retrouver l'innocence d'avant la chute, celle d'un monde qui ignore la culpabilité, elle-même créée de la capacité à distinguer le bien et le mal »[339].

Ainsi, l'utopie communautaire hippie ne s'envisage pas sans la liberté sexuelle. Parallèlement à l'émancipation féminine, aux échanges entre hommes et femmes et à l'élargissement des perceptions, la pilule contraceptive et l'accès facilité à l'avortement se généralisent dans la société, à contre-courant des idées extrêmement conservatrices de l'Amérique puritaine. Des revues comme *Playboy*, *Penthouse*, *Hustler* et *Oz* popularisent un érotisme chic associé à des faits de société. L'homme est mis au premier plan dans ce qu'il aime sans pour autant négliger les goûts des femmes. Par ailleurs, quelques grands écrivains utilisent ces moyens de communication pour publier leurs nouvelles et faire circuler leurs opinions sur la société ; citons par exemple Arthur C. Clarke, Vladimir Nabokov, Hemingway et Kerouac. Normaliser les images sexuelles et faire du désir un vecteur de consommation est un phénomène de mode, une autre branche de la contre-culture. Les événements perpétrés dans les années 1960 perturbent considérablement le bon déroulement de la vie civile et font émerger de nouvelles tendances à la revalorisation de l'individualité au cœur de la décennie 1970. Les images sexuelles et les films interdits s'établissent comme étant des références mondiales. De même, l'émergence du mouvement homosexuel caractérise la fin des années 1960, à tel point que la libération du corps se doit d'être prise en compte à la fois pour les femmes mais aussi pour les hommes, divulguant ouvertement leurs préférences et leur appétit pour des rencontres de même nature. La création du *Gay Movement Liberation* en 1969 marque une étape importante dans l'affermissement d'une sexualité affichée. Au sein du « *Free Love* » (l'amour libre), chacun y trouve ce qu'il souhaite.

---

339. Saint-Jean-Paulin Christiane, *La contre-culture, États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, éditions Autrement, collection Mémoires, 1997, p. 53

> « Que ce soit en matière de libération des mœurs ou de revendications féministes et homosexuelles, la révolution sexuelle qui accompagne la contre-culture constitue sans aucun doute l'un des éléments qui auront le plus d'impacts sur la société contemporaine. Elle marque des changements dans le domaine de la morale et témoigne d'une crise des valeurs, déjà manifeste dans d'autres domaines. Par-dessus tout, elle traduit l'effacement d'une morale chrétienne qui dénonce le péché de chair, au profit d'une attitude dans laquelle se mêlent hédonisme et paganisme. Cette liberté trouvera dans le psychédélisme un mode d'expression idéal »[340].

En résumé, la contre-culture est le seul moyen dont dispose les foules pour faire comprendre aux instances de l'État qu'une voix et une pensée commune existent au sein du peuple. Les mouvements hippies et autres institutions communautaires font partie intégrante de la vie politique américaine car le fait d'avoir les cheveux longs, ne vivre que de l'air du temps et de la volonté ambiante, partager librement toutes ses possessions – y compris sa propre chair – et consommer librement des substances illicites relèvent d'une contestation prononcée et virulente. La révolution hippie et ses dérives marquent les esprits par son propos, son style vestimentaire et ses goûts littéraires. Du folk à l'électrique, le futur s'écrit au son des guitares.

Dans un climat de tourmente aussi intense dû à la question raciale, à la libération sexuelle, aux inégalités sociales et à la surconsommation massive, le citoyen américain moyen rêve de se changer les idées. L'explosion des ventes de téléviseurs bouleverse son mode de vie et plonge l'industrie hollywoodienne dans un gouffre financier sans fond. Le strass et les paillettes du Golden Age de Scott Fitzgerald, les productions de John Ford et Howard Hawks ne séduisent plus autant qu'auparavant. Le spectateur se tourne volontiers vers des films à petits budgets dans lesquels il retrouve des aspects de ses relations amoureuses et amicales ainsi que son quotidien au travail. C'est le début d'une ère où les œuvres sont moins populaires mais résolument focalisées sur les problèmes de la population. Les producteurs cherchent par tous les moyens à expliquer aux adultes ce qui se passent dans l'esprit de leurs enfants, leurs motivations et leurs goûts. *Blackboard Jungle* ouvre la voie en 1955 et présente

340. Saint-Jean-Paulin Christiane, *La contre-culture, États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, éditions Autrement, collection Mémoires, 1997, p. 117

les rapports très conflictuels entre un professeur débutant et ses élèves révoltés dans un lycée professionnel. En montrant la délinquance juvénile dans les milieux populaires, les rapports de force et les haines conjointes entre les différentes ethnies, le film prouve qu'une tension est latente chez les jeunes Américains. Contrairement aux idées reçues, l'indiscipline et la violence dont font preuve ces lycéens se canalisent en écoutant ce qu'ils ont à dire. Parmi les nombreuses scènes marquantes de ce film, l'une des plus représentatives de l'époque est celle où les élèves cassent les disques vinyles de jazz que le professeur leur fait écouter. Ce renversement de situation est d'autant plus surprenant que c'est par le moyen de cette musique que la contestation s'est ouverte à tous quelques années avant l'apparition du rock and roll. Durant l'évolution décisive que représente cette période, la création cherche par tous les moyens dont elle dispose à traduire et rendre concret les changements s'opérant dans la société. Outre la mode, la photographie et la peinture, la musique se calque sur le battement du cœur des révoltés et colorent les productions cinématographiques. Quelques mots sur des notes, quelques notes sur des sons, la mélodie des années 1960 œuvre pour une refonte complète de l'Amérique. Depuis l'époque où les esclaves chantaient durant le jour pour se donner du courage dans les plantations jusqu'au phénomène rock and roll des années 1950, la révolution n'a jamais cessé. Elle ne fait que croître, se déplace, prend un autre virage et puise de nouvelles forces dans de lointaines contrées. Les *Sixties* lui donnent une ampleur phénoménale grâce aux avancées technologiques : la pulsation s'étire ou s'accélère à l'infini, la mélodie se déconstruit et adopte des rythmes non conventionnels, des instruments hétéroclites se donnent la réplique, le son est source d'expérimentations diverses. La musique évolue en fonction des mutations sociales. C'est pourquoi le jazz cher aux membres de la Beat Generation est définitivement terminé. Le bop s'efface lentement au moment où Charlie Parker, Sydney Bechet et Lester Young rejoignent les voûtes célestes. Nourris de la musique de leurs maîtres, les jeunes se tournent vers un courant dans l'air du temps. On ne jure à présent que par le King Elvis, Little Richard et Chuck Berry. Les guitares électriques supplantent saxophones et contrebasses, les mélodies du jazz succombent face aux paroles simples vantant la plage, les filles et le surf. Pourtant, à la fin de l'année 1959, alors en pleine révolution rock, *Kind of Blue*[341] de Miles Davis s'élève au rang des meilleurs albums de jazz de tous les temps, un pied de nez à l'industrie du disque voyant dans cette musique un passé

341. Davis Miles, *Kind of Blue*, United States, Columbia Records, 1959

déjà lointain. Le meilleur reste encore à faire. En effet, la scission représentée par le milieu de la décennie des *Sixties* est sans pareille.

> « À l'été 1965, Dylan renonce à sa guitare acoustique et à son passé de chanteur folk pour s'assurer, accompagné par des musiciens électriques, un formidable succès avec *Like a Rolling Stone*. Après lui, surtout, le rock and roll devient la musique de la contre-culture en même temps qu'une de ses composantes favorites. Les succès de chanteurs ou de groupes comme Otis Redding, Simon & Garfunkel, Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Who, The Jefferson Airplane, The Grateful Dead, reflètent la nouvelle sensibilité enivrante et subversive d'une musique perçue comme la source de jouvence de l'humanité, comme « l'hymne de la révolution » et la clé de la liberté »[342].

Parmi les petites formations éphémères peuplant la scène musicale, les Rolling Stones – fort de quelques reprises rock –, composent « (I Can't Get No) Satisfaction [343]», leur premier vrai succès, symbole de la révolution sexuelle en marche. Exit les mélodies suaves de Frank Sinatra et les roucoulements de Nat King Cole, les Stones incarnent sur les planches la jeunesse du monde entier : des êtres libres, revendiquant une authenticité et n'hésitant pas à avoir recours à la violence pour arriver à toucher toujours plus de gens. De leur côté, The Who, menés de main de maître par le charismatique Roger Daltrey et le sautillant Pete Townsend, chantent « My Generation[344]», le cri de désespoir des Angry Young Men anglais envahissant le territoire Américain. Grâce à ces deux chansons aussi provocantes que libératrices, les révoltés ont désormais une réponse à leurs questions, une oreille qui écoute, une voix qui porte. The Who ou The Rolling Stones s'adressent directement au peuple et à ceux refusant le formatage du système. En 1967, le temps de l'innocence et de l'obéissance à l'autorité parentale se perd dans le brouillard. La rue est peuplée de gens de tous bords pour faire valoir des causes leur semblant justes. Motards, drogues et délinquance sont quelques facteurs d'une rébellion s'émancipant où qu'elle aille. La folie n'en est qu'à ses débuts car le « *Summer of Love* », l'été ou tout le monde s'aime, célèbre le mode de vie hippie. Poussé par

342. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 770
343. Rolling Stones The, « (I Can't Get No) Satisfaction », United Kingdom, Decca Records, 1965
344. Who The, « *My Generation* », United Kingdom, Decca Records, 1965

cette vague de renouveau, le cinéma change de perspective en se rapprochant des jeunes. Dix ans après la sortie de *Blackboard Jungle*, *The Graduate*[345] poursuit dans une perspective similaire et s'avère être l'élément déclencheur d'une rébellion touchant à plusieurs domaines. Pour la première fois, le spectateur est passionné par l'histoire rocambolesque de Dustin Hoffman – alors inconnu –, jeune héros anticonformiste, subissant les événements au lieu de les maîtriser. À la croisée des chemins entre puritanisme exacerbé et libération sexuelle à tous les étages, le film est le reflet d'un pays oscillant sur ses fondations à la fin des années 1960. Le propos scabreux choque l'*Establishment* car – outre le fait de décrire une relation extraconjugale purement sexuelle entre un homme jeune et une femme mûre –, le réalisateur dépeint une situation où les adultes ne cessent de vouloir dicter à Benjamin la conduite à adopter, que ce soit dans sa future carrière ou bien dans les moments intimes partagés avec Mrs Robinson. La brèche entre les âges s'élargit lorsqu'il rejette les avances de son amante – trop froide à son goût –, et tombe amoureux de sa fille. Le rapprochement des deux jeunes prouve que la lutte entre le monde adulte et l'adolescence est un fait avéré. Malgré les années, ces deux films coïncident dans leurs propos et montrent que la jeunesse a un profond désir de découvrir par elle-même ce qui lui sera profitable. Par ailleurs, le film de Mike Nichols marque la naissance du « Nouvel Hollywood », un genre cinématographique empreint de contre-culture fortement influencé par le néo-réalisme italien et la nouvelle vague française. Le très subversif *Bonnie and Clyde*[346] et, surtout, le road-movie *Easy Rider*[347] marquent une étape importante dans la liberté d'expression et la vision de la jeunesse à travers un monde embourbé dans son conventionnalisme. Dans cette production aux antipodes des structures usuelles du cinéma américain, Dennis Hopper, en digne héritier de Kerouac, raconte l'histoire de deux motards traversant le continent afin de participer à la célébration du carnaval à la Nouvelle-Orléans. De bastonnades en trips psychédéliques, ils sont confrontés à la cruauté des hommes, à l'incompréhension du monde adulte et au racisme d'une Amérique profonde refusant l'évolution des années 1960. Cette œuvre fondatrice est le point de départ d'une révolte nourrie des événements de Mai 68 démontrant que le pouvoir de la jeunesse n'est pas à négliger. Preuve en est l'événement majeur de l'année 1969, trois jours pour la paix et la musique à Woodstock et son parterre de célébrités.

---

345. Nichols Mike, *The Graduate* (*Le Lauréat*), United States, United Artists, 1967
346. Penn Arthur, *Bonnie and Clyde*, United States, Warner Bros.-Seven Arts, 1967
347. Hopper Dennis, *Easy Rider*, United States, Columbia Pictures, 1969

> « Un demi-million de garçons et de filles côte à côte, […] le Woodstock Festival explose à la face de l'Amérique, puis du monde entier, flagrant et magnifique démenti à la mort des hippies. Tous les meilleurs groupes et pop stars sont là: Canned Heat, Sha-Na-Na, Arlo Guthrie, Richie Havens, Joan Baez, Sly & The Family Stone, Country Joe McDonald, Jeffrey Shurtleff, Crosby, Stills, Nash and Young, The Who, Santana, Jefferson Airplane, John B. Sebastian, Joe Cocker, Country Joe and The Fish, Ten Years After et Jimi Hendrix »[348].

Pour l'une de ses ultimes apparitions en public, Jimi Hendrix propose une version modifiée du « *Star-Splanged Banner* », l'hymne national des États-Unis, afin de choquer les bien-pensants et faire entendre à la foule réunie ce qui se produit sur le sol vietnamien. Il tire de sa guitare des sons imitant les cris des innocents qui souffrent et des bombes faisant toujours plus de victimes. Woodstock écoute, médusé. La fête n'est malheureusement que de courte durée car, bien que tolérante par rapport aux créations des communautés et en dépit des manifestations pacifiques pour sensibiliser les autorités, la société veut la disparition des hippies. Ainsi, grâce à la littérature et au cinéma se propagent des idées révolutionnaires ayant un impact considérable sur la population. Pourtant, cette vague de bouleversements sociaux ne correspond pas aux attentes de ceux qui en sont les instigateurs. En dépit des efforts fournis pour faire sortir de leurs conditions des générations de révoltés, Jack Kerouac ne se reconnaît pas dans la tournure que prennent les événements. Cette époque n'est pas la sienne, ses hommes ne sont ses frères, l'histoire écrite dans ses pages n'est pas celle dont il rêve.

> « Avec le recul, les années 1960 apparaissent bien en effet comme celles des illusions envolées et des rêves assassinés. Leur histoire semble cruellement écartelée entre les espoirs suscités par la campagne de 1960, le lancement de la Nouvelle frontière et de la Grande Société et l'amertume que l'engagement dans le Sud-Est asiatique, les émeutes raciales et le scandale du Watergate ne manquent de distiller. (…) C'est autour de 1965 que tout semble basculer. Cette année-là, Mario Savio, le jeune leader étudiant de Berkeley, peut encore affirmer que nombreux sont en Amérique ceux qui pensent « que l'histoire n'est pas finie, qu'une société meilleure est possible et qu'il vaut la peine de mourir pour elle ». Bientôt pourtant, la contestation qu'il a été un des premiers à incarner tend à se radicaliser, tandis que

348. Bouyxou Jean-Pierre et Delannoy Pierre, *L'aventure hippie*, Paris, Plon, 1992, p. 73

> se multiplient les expressions alternatives – émeutes des ghettos, *teach-in* (…) antiguerre, théâtre de rue, presse underground –, reflet d'une méfiance croissante pour l'hypocrisie de la société »[349].

La révolte transgresse depuis longtemps le cadre des mots et des actions. Elle s'entend à présent dans les chansons des groupes où psychédélisme rime avec créations ; elle se diffuse dans les joints des communautés voyant peu à peu le jour ; elle se goûte avec des drogues addictives et attrayantes ; elle fait danser sur grand écran des délires kaléidoscopiques sous l'effet du LSD ; elle orne les murs du monde entier avec des affiches aux couleurs changeantes. Plus que tout autre chose, la libération s'envisage différemment de ce que les beat espèrent.

Dans le tourbillon des années 1960, époque charnière durant laquelle la littérature emprunte des voies secrètes, que la page devient le témoin d'une expérience dépassant l'entendement et que tout prête à découvrir l'envers du décor, la vie de la jeunesse est considérablement bouleversée, comme nous venons de le montrer. Histoire, politique, événements majeurs dans la société, musique psychédélique et littérature instantanée se mêlent dans la période la plus faste et passionnante du XXème siècle. Malgré le passé de Scott et Hemingway s'éloignant toujours plus, chercheurs et critiques actuels se mettent d'accord sur un point crucial : il y a un avant et un après phénomène beat. Entre la guerre du Viêt-Nam, l'assassinat de Luther King et Kennedy, la libération sexuelle des femmes et des hommes, les masques tombent. Le citoyen américain a peur de l'autre et s'enferme chez lui car l'insouciance, la légèreté et l'amour de son prochain meurt dans la nuit du 8 au 9 août 1969, au 10050 Cielo Drive à Los Angeles

> « (…) lorsqu'un gourou séduisant et dépravé, un « fasciste drogué », Charles Manson, assassina, en compagnie de jeunes admiratrices perturbées et subjuguées, l'actrice Sharon Tate, la femme enceinte du réalisateur Roman Polanski, ainsi que ses amis (…) »[350].

---

349. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 601-602

Face à ces révolutions aussi brutales que virulentes, à ces meurtres sanglants anéantissant la foi en la Nation et au refus de coopération des jeunes, l'Amérique baisse les bras, démunie. Toujours bercée par le catholicisme d'antan, elle s'aperçoit que le peuple ne regarde pas dans la même direction qu'elle. Se crée alors un schisme durable au sein des États-Unis : d'un côté le puritanisme extrêmement conservateur ne se focalisant que sur les préceptes religieux ; de l'autre le libéralisme permettant à tout un chacun de vivre comme il l'entend avec la sexualité qui lui ressemble. En revanche, le modèle de la famille parfaite n'est pas aussi merveilleux que les autorités le font croire. Au son des guitares électriques de Woodstock et des *Protest Songs* de Bob Dylan – immortalisés dans des films chocs sur la dégénérescence de la société – deux mondes diamétralement opposés s'affrontent : le passé parental et la jeunesse future. En dépit d'un véritable engouement pour un changement immédiat, le combat est en grande partie perdu d'avance.

> « Un temps assimilée à un défi lancé à la société, la culture *hip* ne tarda pas à se banaliser jusqu'à embrasser le goût du lucre et le snobisme qu'elle avait initialement méprisé. (…) Au fond, tout autant qu'une rébellion contre le *statu quo* contre la bureaucratie déshumanisante, la contre-culture fut comme la corde tendue des mécanismes sur lesquels la société de consommation fonctionnait. Aussi fut-elle non seulement tolérée mais partiellement intégrée par les couches les plus à l'aise de la société et, à l'inverse, combattue par les plus modestes que le changement désemparait »[351].

Parmi ces formidables évolutions successives, une question demeure pourtant : pourquoi, à un moment précis, les populations des différents continents refusent-elles catégoriquement ce qu'on leur propose ? Seule l'hypothèse d'une accumulation de privations de toutes sortes et de désespoirs longtemps endormis dans le cœur des hommes peut éventuellement expliquer cette révolution massive et solidaire. Engagés dans une chevauchée salvatrice, les peuples du monde modifient la société de leur pays afin qu'elle corresponde à leurs attentes. Premier

---

350. *Ibid.*, p. 778
351. *Ibid.*, p 780

vecteur d'un malaise perdurant de générations d'écrivains en générations de visionnaires, l'art est un moyen pour eux de faire entendre une voix s'exprimant au nom de tous. Le fait de transgresser l'interdit fait partie intégrante du processus de création pour venir à bout du conservatisme. Ainsi, grâce aux beat, la littérature conquiert de nouveaux territoires, élabore des formes de rédaction totalement nouvelles et emploi un langage s'adressant directement aux sensations. En d'autres termes, nous sommes tous des enfants de la Beat Generation. La bande de Kerouac s'est rendue compte de l'importance de libérer son esprit, de repousser ses limites et d'aller chercher plus loin à l'intérieur de l'inconscient les flux du « ça » pour comprendre à la fois l'autre et soi-même. Selon eux, la véritable valeur d'un texte se juge dans l'élan du souffle, dans la pureté du premier jet incontrôlable donnant corps à des sensations profondes. Chaque syllabe signifie, chaque terme est un pas, chaque phrase un mile parcouru. La page, à proprement parlé, n'existe plus : c'est un vaste puzzle mouvant au gré des humeurs et des envies de la plume traçant des histoires. Les mots vont et viennent selon l'utilisation que l'auteur ou le poète en fait. On expérimente la phrase : on lui donne du pouvoir, lui retire du sens et polie le fond pour ne percevoir que les sons. Plus rien ne semble avoir d'importance que de régler le pas de l'écriture sur le pas de la parole. Entre les mains des beats, le monde est une grande expérience à mener à terme, un voyage à accomplir au-delà des frontières imposées, une étape obligatoire dans la déstructuration de soi à travers les mots et la perte de contrôle sous l'influence des drogues. En ayant recours aux psychotropes, l'être créatif pénètre dans une dimension ne souffrant d'aucunes limites, où d'immenses vallées dégagées se perdent au loin, aussi vierges qu'au premier jour et sur lesquelles les effets du temps semblent ne pas s'être appesantis. C'est dans un tel environnement que le style des œuvres de Burroughs se révèle. Après avoir sondé les différentes variantes des pulsions humaines, l'écrivain-chirurgien s'empare du langage pour le modifier de fond en comble, l'essentiel étant de traduire le malaise ambiant et l'insécurité dus aux événements se déroulant à l'autre bout du monde. Afin de trouver de nouvelles pistes de réflexion et une écriture lui semblant « vraie », Burroughs s'exile à Paris, dans un petit hôtel rue Gît-le-cœur, où il rencontre l'artiste peintre Brion Gysin avec lequel il travaille sur la structure prosodique. Devenu en peu de temps l'épicentre de référence de la contre-culture et de l'émancipation de l'art, l'établissement donne également naissance à toutes sortes d'expérimentations du langage, notamment les cut-ups, une technique littéraire novatrice mêlant procédés picturaux et découpages textuels.

Parmi les nombreuses figures à hanter les lieux, l'écrivain Barry Miles, spécialiste du mouvement Beat, se souvient des premières tentatives de transgression de la langue.

> « The actual method used was simple. A page of typewriting, or a printed page, was cut vertically and then horizontally, giving four small rectangles of text. These were rearranged in a different order to give a new page. Often it read much like the original but Bill and Brion soon found that by cutting up political texts they seemed to be reading between the lines, cutting through the words to find out what the politicians were really saying. They found that by typing out familiar sections from great poets such as Shakespeare or Rimbaud, whose words had lost their meaning through repetition, they could create refreshing new poems from the same words »[352].

Outre la destructuration radicale de la norme littéraire, le cut-up brise avec bonheur la cohérence logique imposé par le discours. Burroughs se soustrait au rôle du narrateur omniscient manipulant personnages et actions pour laisser libre cours aux flux des mots, désormais libérés de la censure. Dans sa *Trilogie*, la chronologique échappe à son contrôle, les protagonistes commettent des actes dont eux seuls sont responsables. Les phrases entrent en guerre contre l'*Establishment* et l'idéologie formée depuis toujours sur le maître-écrivain, prévoyant les futurs effets des événements. Perdu dans un univers glauque et voué à disparaitre, William Lee, le docteur Benway et autres spectres poursuivent leur course dans la constellation Nova, une dimension où vices et pulsions règnent à la fois sur l'homme et sur la marche de la société. Bien plus que celle de *Naked Lunch*, la trame de *The Soft Machine* symbolise le chaos le plus total.

---

352. Miles Barry, *The Beat Hotel : Ginsberg, Burroughs, and Corso in Paris, 1958-1963*, New York, Grove Press, 2000, p. 195, « La méthode était simple. Une page de texte dactylographiée, ou une page imprimée, était coupée verticalement, puis horizontalement, ce qui donnait quatre rectangles de textes. Ceux-ci étaient réarrangés dans un ordre différent pour créer une nouvelle page. Souvent, elle ressemblait beaucoup à l'original mais Bill et Brion réalisèrent rapidement qu'en découpant des textes politiques ils semblaient lire entre les lignes, coupant à travers les mots pour découvrir ce que les politiciens disaient vraiment. Ils découvrirent qu'en découpant des extraits familiers de grands poètes comme Shakespeare et Rimbaud, dont les mots avaient perdu leur sens à force d'être répétés, ils pouvaient créer de nouveaux poèmes originaux à partir des mêmes mots ». (Miles Barry, *Beat Hotel : Allen Ginsberg, William Burroughs & Gregory Corso à Paris, 1957-1963*, Paris, Le Mot et le reste, 2011, p. 214, trad. par Alice Volatron)

> « Naked candy around the room, scraps of adolescent image, hot semen in Panama—Then the boy drops his drag and retires to a locker—*Who* lookout different? Who are *you* when their eyes pop out—Mandrake smells through the outhouse—The boy dropped and the boy wakes up paralyzed—Remember there is only one visit: iron roof—soiled linen under the clothes—scar tissue—shuttered room—evil odors of food—I wasn't all that far from being good as I used to be—Obsidian that broker before they get to him—A crab scuttles out heavy—You win something like vacant lot—sad little patch right? »[353].

Ainsi, le cut-up est un moyen pour Burroughs de traduire son incompréhension du monde et son refus de prendre part aux conflits du Viêt-Nam. Sa guerre est celle liée au langage, à la destructuration des termes afin d'y découvrir leur essence et à la mise à mort de l'Interzone, notre monde moderne. Ce procédé résolument à contre-courant des pratiques littéraires de l'époque démontre, encore une fois, que la Beat Generation est en avance sur son temps et que la libération de l'écriture est en perpétuel mouvement depuis lors. Aux antipodes de la noirceur des écrits de Burroughs, on trouve chez Ginsberg ce qui détermine l'homme grâce au pouvoir de la lumière : la pensée. Utiliser sa capacité de réflexion et d'adaptation aux événements nous entourant est un premier pas franchi pour le poète dans l'acceptation et la compréhension de soi. Composée sous amphétamines, *Kaddish*[354] – une élégie à la gloire de sa mère récemment disparue –, explore les mêmes thèmes abordés dans *Howl*, c'est-à-dire la hantise de l'inconnu, la manifestation de la folie s'emparant des esprits, l'avilissement du corps au profit de ses pulsions. Les visions procurées par l'usage de la drogue profilent des horizons de plus en plus sombres ; Ginsberg note dans ses carnets son malaise par rapport à une époque qu'il n'apprécie guère détruisant tout ceux qu'il aime, en l'occurrence ici sa mère. C'est dans la crudité de sa perception que l'élaboration d'une autre forme d'écriture se conçoit.

---

353. Burroughs William, *The Soft Machine*, Paris, Olympia Press, 1961, p. 61, « Bonbons nus autour de la chambre, bribes d'images adolescents, semence chaude de Panama – Puis le garçon baise son travestie et se retire dans un placard – *Qui* point de vue différent? Qui êtes-*vous* dans leurs yeux exorbités ? – Mandrake empeste les latrines – Le garçon tombe et se réveille paralysé – Rappelez-vous qu'il n'y a qu'une visite : un toit en fer – linge sale sous les vêtements – scarifications – Chambres closes – odeurs de nourriture maléfique – Je n'étais pas loin d'être aussi gentil qu'avant – Obsidiane cet agent de change avant qu'ils n'arrivent – Dehors un crabe clopine – Vous gagnez quelque chose comme un terrain vague – Triste petit ravaudage, pas vrai ? ». (Burroughs William, *La Machine molle*, Paris, Christian Bourgois, 1968, p. 73-74, trad. par Mary Beach et Claude Pélieu)

354. Ginsberg Allen, *Kaddish and Other Poems 1958-1960*, San Francisco, City Lights Books, 1961

> « She is by now reduced to a strange & spectral feeling (in the dream) state-she is a living organism of Naomi-perhaps with some of her old character-however her face has changed-the lower part has collapsed or has been altered thru final Hospital treatment and the condition she is in now looks like a face above with eyes, but below her mouth has collapsed & in its place a cancerous disk or set of plates which protrude from the throat like Vomit rooted in the middle of her?-two extrusions in the mush-mouth to replace the lips & teeth & tongue »[355].

Pourtant, en s'enfonçant toujours plus loin dans la face cachée de l'âme humaine, le poète sait qu'il fait fausse route et que son salut se trouve hors de cette voie. Son écriture doit traduire quelque chose d'autre, de plus introspectif. Lorsqu'il rejoint Burroughs au Beat Hotel, il en profite pour entrainer son compagnon à Meudon, afin de rendre visite à Céline, l'auteur sulfureux du renouveau français, proche d'entreprendre son dernier voyage au bout de la nuit. Cette entrevue, bien que brève, le fortifie dans sa démarche de tout reprendre à la source et de dépouiller son âme des entraves. En revanche, la rencontre décisive avec le maître bouddhiste Chögyam Trungpa Rinpoché – au coin d'une rue de Manhattan – change ses perspectives d'avenir : les paroles de ce dernier lui montrent que la spirale infernale dans laquelle il est doucement en train de sombrer va lui être funeste. C'est la raison pour laquelle, suite à ses voyages en Inde et aux enseignements de son ami, Ginsberg délaisse progressivement l'usage des stupéfiants en se focalisant uniquement sur l'importance du souffle, le pouvoir de la vitalité se dissimulant à l'intérieur de chaque être. Pour le critique Jean Portante,

> « Ginsberg revisita le couple pensée – souffle et constata avec émerveillement que la méthode que venait de lui enseigner Trungpa lui permettait, sans avoir recours aux hallucinogènes, d'explorer le cheminement de chaque pensée sortant de l'espace avec l'expiration, de les

355. Ginsberg Allen, *Journals: Early Fifties Early Sixties*, New York, Grove Press, 1977, p. 150, « Elle est maintenant réduite à un état spectral (sentiment dans le rêve – elle est un organisme vivant de Naomi – peut-être avec encore un peu de son ancien personnage – cependant son visage a changé – la partie inférieure s'est affaissée ou a été transformée par les derniers soins hospitaliers et maintenant si elle a un front et des yeux la bouche a été remplacée par un disque cancéreux ou un dentier qui sort de la gorge comme du vomi du fond de ses entrailles ? – deux protubérances dans la bouillie de la bouche remplacent les lèvres, dents et langue ». (Ginsberg Allen, *Journal 1952-1962*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 233, trad. par Yves Le Pellec)

juxtaposer, puis chaque souffle en appelait un autre, tout comme le faisait Burroughs dans ses cut-up »[356].

Désarmé, militant, prophète en son pays, nu pour en finir avec clichés et autres idées préconçues, Allen Ginsberg est un des « vivants piliers » du poème « Correspondances » de Charles Baudelaire, un arbre aux racines solides puisant son inspiration dans les voûtes célestes afin de transmettre le savoir nouvellement acquis aux hommes ignorants des desseins divins. En se vouant à la simplicité et l'épure, toute sa production future popularise des thèmes universels et bénéfiques à l'homme qu'il scande durant les manifestations pacifistes contre la guerre du Viêt-Nam, contre les instances politiques communistes, les discriminations sexuelles et racistes. Pour lui, le rôle du poète est d'intervenir directement dans les conflits du monde et se faire le porte-parole de toutes les causes. Durant la libération sexuelle du « *Summer of Love* », il manifeste par ailleurs son soutien à l'Association nord-américaine pour l'amour entre les hommes et les garçons (NAMBLA), aux côtés de Harry Hay, pionnier de la défense des droits des homosexuels aux États-Unis. Surnommé « Roi de Mai » en 1968 lors de son séjour à Prague, il utilise sa popularité auprès du public pour faire entendre une voix commune aux autorités, un souffle revendiquant des droits inaliénables au prix de sa liberté. Le fruit de son association avec Bob Dylan, les Clash et les Rolling Stones prouvent encore une fois que la Beat Generation s'ancre dans la société l'ayant vue naître et que la jeunesse qui grandi avec leurs écrits n'oublie pas l'ampleur de la contestation.

La fin des années 1960 signe surtout la dissolution de la Beat Generation, car si Ginsberg et Burroughs s'emparent avidement des décennies suivantes pour développer d'autres formes d'exploration du langage, le couple Cassady – Kerouac n'a malheureusement pas la chance de perdurer. Usé par les kilomètres et ne parvenant plus à dénombrer femmes et enfants, Neal Cassady renonce à l'écriture au début des *Sixties* en vue de se concentrer sur ses nombreuses familles et ses multiples travaux. Son autobiographie, *The First Third*, est au point mort depuis des années, perdue au fond d'un tiroir, oubliée. Il passe le reste de son existence à essayer de remettre les choses en ordre avec son épouse Carolyn, pour mieux la

356. Portante Jean, *Allen Ginsberg, l'Autre Amérique*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1999, p. 175

tromper avec quelques beautés de passage. Malgré les années et les excès, l'hyperactivité de Neal ne s'essouffle jamais, elle le maintien constamment droit sur ses jambes, prêt à bondir sur la première âme intéressante croisant son chemin. Il erre de petits boulots éphémères en séjour derrière les barreaux, ses amis ne le voient plus. Terminé le Dean Moriarty d'*On the Road*, envolées les balades frénétiques sur le territoire américain à tombeaux ouverts, perdues ces amantes toujours prêtes à l'accueillir à son retour. Le héros de la route voit disparaitre un à un les beats de sa jeunesse, des camarades de jazz avec lesquels partager des instants privilégiés, des conversations à bâtons rompus jusqu'à l'aurore. Durant la dernière décennie de son existence, Cassady n'est plus que le reflet de lui-même ; il se sent seul, épuisé, délaissé et ne rédige qu'une poignée de lettres à ses proches, lui dont l'écriture et le style de vie inspirent encore des générations d'écrivains sans qu'il le sache.

> « But enuf truck: & only one day – in Denver – did I get enuf fuck (or any); one was a truly sweet, small, dark-haired 19 yr. old Grinnell, Iowa college girl, whose defenses – I somehow "just evaporated – (was it to drive her new Buick?) & the other – both within hours, in the same apt., mind you; this one got in bed after the college girl left to be home when her parents got up – (…) I could've had others of course, but no time of course, or their old man was present of course, or they were Black of course, or some other damn thing of course. Anyhow, the above was my only sex; so maybe not show this page to girls. Har, Har »[357].

C'est auprès de la jeunesse hippie des années 1960 qu'une nouvelle impulsion le ramène sur les rails. Grâce à la rencontre salutaire avec le colosse au grand cœur Ken Kesey, l'auteur de *One Flew Over the Cuckoo's Nest*[358], il retrouve ses lettres de noblesse. Fasciné depuis longtemps par le personnage et le discours de Moriarty, Kesey l'enrôle dans le groupe des

357. Cassady Neal, *Collected Letters, 1944–1967*, London, Penguin Books, 2004, p. 439, « Mais basta avec le pick-up: en seulement une journée – à Denver – j'ai eu ma dose de baise (en tout cas j'ai baisé); avec une fille de 19 ans de Grinnell, étudiante à l'Université d'Iowa, vraiment jolie, petite, brune, sur la défensive – je me suis pour ainsi dire « surpassé » (était-ce pour pouvoir conduire sa nouvelle Buick ?) – & avec une autre (baisé les deux en l'espace de quelques heures, dans le même appart, figure-toi) qui a sauté dans le lit dès que l'étudiante l'a quitté pour rentrer chez elle avant que ses parents se lèvent. (…) J'aurais pu m'en taper d'autres bien sûr, mais pas le temps, bien sûr, ou bien leur mec était là, bien sûr, ou bien elles étaient noires, bien sûr, ou bien il y avait une autre foutue raison, bien sûr. En tout cas, ces deux-là ont été mes seuls coups ; finalement ne montre peut-être pas cette page aux filles. Arf, arf ». (Cassady Neal, *Dingue de la vie & de toi & de tout*, Le Bouscat, Finitude, 2015, p. 196, trad. par Fanny Wallendorf)

358. Kesey Ken, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, New York, Viking Press, 1962

« Merry Pranksters » en tant que chauffeur du Further, le bus psychédélique censé distribuer du LSD à la population. Sensibiliser les foules sur l'abandon de soi à la sensation – tel que le préconise Kerouac – fait partie du projet du groupe. Ainsi commence l'ultime odyssée de Neal Cassady en Amérique, la dernière croisade d'un roi en quête de son royaume. Surnommé « Speed Limit » par l'ensemble du bus, il honore sa légende en fonçant dans la nuit, pied au plancher, sans s'arrêter. Plus le temps de se reposer : un casque visé sur les oreilles, volume au maximum, le rock lui insuffle de sa puissance. Les guitares du Jefferson Airplaine et des Stones remplacent le saxophone de Charlie Parker et le piano de Thelonious Monk. Les années beats sont bel et bien achevées, Neal évolue avec son temps. À bord du Further, le cocktail jus d'orange-LSD circule de main en main. Afin d'immortaliser l'étendue de leur périple, les Pranksters filment tout ce qu'ils peuvent. Des kilomètres de bandes et quarante-cinq heure de rush[359] témoignent de l'ambiance régnant au sein du groupe. Chaque ville est l'occasion d'organiser de gigantesques Acid Tests afin d'initier les curieux aux paradis artificiels et les engager à rejoindre la rébellion de l'esprit. Malgré l'effervescence du projet, Cassady se referme sur lui-même et ne s'exprime plus. Il passe son temps à monologuer, à lancer des bribes de phrases sorties de son subconscient tout en martelant toutes les surfaces du rythme lancinant perçu au fin fond de sa tête. Ensuite, tout s'efface dans un nuage de fumée : LDS, alcool, rock et trips psychédéliques. La grande fête s'achève brutalement au Mexique le 4 février 1968. Invité à un mariage, Neal veut changer de vie, retrouver ses enfants et reconquérir sa première épouse Carolyn, perdue depuis trop longtemps. Sur un coup de tête, il se lance seul sur le chemin en suivant la voie ferrée. 25 kilomètres à pieds pour retrouver la maison : facile. Quelques heures plus tard, dans le froid de la nuit, Neal Cassady s'écroule. Son corps transi ne survit pas, il ferme définitivement les yeux à l'âge de quarante et un ans. Après des années de voyages, d'épreuves, de retours au pays et d'expériences, l'enfant de la route, le frère que Kerouac a rêvé d'avoir, repose à jamais dans les bras de l'asphalte d'où il a poussé son premier cri.

La disparition de son ami bouleverse Jack Kerouac au plus haut point. Qu'importe les témoignages de Ginsberg ou de la veuve de Neal, il n'arrive pas à croire à sa mort et prétexte

359. Gibney Alex & Ellwood Alison, *Magic Trip*, United States, Magnolia Pictures, 2011

que Cassady se cache au Mexique pour ne plus rendre de compte à qui que ce soit. En refusant d'accepter la vérité et de reconnaître la perte d'un deuxième frère, l'auteur crée un vide autour de lui. Aussi bien les femmes que les amis, les agents littéraires et le monde du show-bizness, personne ne semble le comprendre. D'explications vaines du mouvement beat en lectures publiques avinées, le mythe s'effondre. Depuis la publication d'*On the Road*, *The Dharma Bums* et *Visions of Cody*, un lynchage médiatique est lancé à son encontre. Ses romans sont constamment ridiculisés par la critique. Chaque attaque le blesse profondément dans sa chair, lui qui véhicule l'idée d'écrire le plus vrai possible, en ne cachant rien à son lecteur. La communauté de ses admirateurs ne cesse pourtant de croître au fur et à mesure des années mais la violence des médias est plus puissante que l'amour qu'on lui porte. Les années 1960 sont particulièrement cruelles pour le chantre de la Beat Generation. Rejeté de la communauté littéraire, harcelé par les journalistes et les admirateurs campant nuit et jour devant son perron, le grand Jack sent que la fin est proche. Il ne réagit plus, pas même lorsque ses amis lui rendent visite, accompagnés de jeunes adeptes venus se nourrir des paroles de leur héros. Le choc des cultures est trop dur à encaisser. Beat et hippie se rencontrent durant une soirée qui aurait pu être un modèle du genre, le passage du flambeau entre les générations en bonne et due forme. Mais la réalité est parfois bien amère. L'écrivain regarde, hébété, un monde à la dérive.

> « Cassady looked up all his old pals from the *On the Road* days. Two of them were Jack Kerouac and Allen Ginsberg. They gave a party up at the apartment at Madison and 90th and Kerouac and Ginsberg were there. (…) Kesey and Kerouac didn't say much to each other. Here was Kerouac and here was Kesey and here was Cassady in between them, once the mercury for Kerouac and the whole Beat Generation and now the mercury for Kesey and the whole—what?—something wilder and weirder out on the road. It was like hail and farewell. Kerouac was the old star. Kesey was the wild new comet from the West heading Christ knew where »[360].

---

360. Wolfe Tom, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968, p. 56, « Cassady retrouvait tous ses vieux copains de l'époque *Sur la route*. Parmi eux, Jack Kerouac et Allen Ginsberg. Ils donnèrent une party. Kerouac et Ginsberg étaient là. (…) Kesey et Kerouac ne se parlaient pas beaucoup. Kerouac restait dans son coin, Kesey dans le sien, et Cassady, entre les deux faisait la navette – Kerouac et toute la Beat Genaration d'un côté, de l'autre Kesey et tout… Quoi ?... quelque chose de plus vaste, de plus extraordinaire et de plus avancé encore. Salut et bon voyage. Kerouac était la vieille étoile. Kesey était la

Face à Kesey, la relève fière et forte, Kerouac voit doucement s'envoler l'époque de ses vingt ans, lorsqu'il arpentait la route dans les trains de marchandises ou des camions, en compagnie de hobos rencontrés au passage. Le vent ne souffle plus dans ses cheveux, la voiture est une épave et le souvenir des villes s'éloigne. C'est fini. Les Merry Pranksters ne suivent pas les préceptes beat : ils prônent l'usage des stupéfiants, le refus de travailler et la mise en place d'espaces communautaires afin de contrecarrer le gouvernement. La transition entre les deux générations est brutale : les beat étant incompris du monde adulte, les autorités diabolisent une coalition d'illuminés communistes en proie à tous les excès qu'elles baptisent « beatniks », association péjorative entre l'idéologie beat et le Spoutnik russe. À la suite de cette entrevue ratée, Jack Kerouac s'aperçoit que Kesey et ses compagnons incarnent en réalité les vrais beatniks, mais personne ne daigne l'écouter. Une fois la bande partie, il ne les reverra jamais. Durant les années suivantes, l'auteur sombre dans un alcoolisme morbide. Il craint de sortir, ne parvient pas à écrire et ne reconnaît plus son reflet dans le miroir. À bout de souffle, il rend les armes le 21 octobre 1969, à l'âge de quarante-sept ans, victime d'une cirrhose. Ainsi, à l'aube des années 1970, l'impulsion de liberté insufflée à l'écriture par de jeunes auteurs ne s'est pas tarie. La mort de Kerouac et Cassady marque une étape supplémentaire dans l'émancipation des mots. Beat pour le mouvement, beat pour l'avenir.

> « But yet, but yet, woe, woe unto those who think that the Beat Generation means crime, delinquency, immorality, amorality ... woe unto those who attack it on the grounds that they simply don't understand history and the yearning of human souls ... woe in fact unto those who make evil movies about the Beat Generation where innocent housewives are raped by beatniks! ... woe unto those who spit on the Beat Generation, the wind'll blow it back »[361].

---

nouvelle comète folle, venue de l'Ouest, qui se dirigeait Dieu sait où ». (Wolfe Tom, *Acid Test*, Paris, Seuil, 1975, p. 145-146, trad. par Daniel Mauroc)

361. Kerouac Jack, *Good Blonde and Others*, San Fransisco, Grey Fox Press, 1993, p. 55, « Mais toutefois, malheur, malheur à ceux qui pensent que Beat Generation signifie crime, délinquance, immoralité, amoralité … Malheur à ceux qui l'attaquent simplement parce qu'ils ne comprennent pas l'histoire et les aspirations des âmes humaines … Malheur en fait à ceux qui font des films atroces sur la Beat Generation où d'innocentes ménagères sont violées par des beatniks! … Malheur à ceux qui crachent sur la Beat Generation, le vent le leur renverra » (Kerouac Jack, *Vraie Blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 2003, p. 112–113, trad. par Pierre Guglielmina)

Partie III

And the Beat Goes On

« *It's been a long, a long time coming*

But I know a change gonna come »

Sam Cooke

I. Dystopie moderne et scandale sur écoute : la fin du rêve américain

Oubliés la paix, le « *Summer of Love* » et l'amour libre ; perdus les « enfants-fleurs » des communautés ; envolés Woodstock, le festival de Monterey et la génération hippie ; la fête est finie. En 1969, quelque chose se brise. Une fracture d'ordre moral ? Une scission dans la société ? Un refus général de la population désirant en finir avec l'*Establishment* ? Hypothèses aussi nombreuses que justifiées. Que s'est-il produit ? Le passé nous apporte les réponses. Depuis le milieu des années 1950, cinq formes majeures de ruptures à l'origine de la chute des États-Unis se dégagent, des métamorphoses aussi drastiques qu'inéluctables. Le Viêt-Nam est *le point de départ* en 1955. Où en est-on dans le conflit ? En pleine tourmente. La population s'élève chaque jour contre les directives du pays et les répressions organisées de l'autre côté du monde. L'implication française n'est pas en reste, des échanges passionnés entre intellectuels et autorités agitent le territoire depuis déjà quelques années. En guise de protestation contre l'universalisation de la planète voulue par les États-Unis, le général de Gaulle demande à ce que la France se retire du commandement intégré de l'OTAN. Toutes les bases américaines présentes sur le territoire français sont immédiatement démantelées et détruites. En procédant d'une telle manière, de Gaulle engage une lutte importante contre l'Amérique au profit de l'identité individuelle. Afin de s'assurer de la confiance des citoyens et des Nations alliées, le Président de la République opère un voyage à travers le pays ainsi que dans les grandes villes du monde pour se rendre compte des conditions de vies des différentes populations, alors que les grèves succèdent aux manifestations pour les droits du peuple. L'accueil qui lui est réservé à Djibouti, près de l'Afrique de l'Est, est mémorable. De violentes émeutes faisant de nombreux morts encombrent sa route. Le 1er septembre 1966, il prononce un discours resté célèbre à Phnom Penh, capitale du Cambodge, dans lequel la politique américaine au Viêt-Nam est férocement condamnée. Les multiples manifestations pacifistes, dont les *Teach-in* – de vastes assemblées dans lesquelles sont évoqués les problèmes de société, des projets de refonte de la vie civile pour l'égalité et le partage des idées –, les discours au sein des universités et la prise de conscience étudiante, n'atténuent en rien la politique conquérante de Johnson. Passent les jours, sombrent les espoirs.

> « Tout au long de 1967, nombre de grands journaux et magazines ont soit atténué leur soutien au conflit, soit rejoint les rangs des critiques, le renversement le plus frappant étant celui des deux périodiques de Henry Luce, *Time* et *Life*. Avant même le Têt, une majorité relative d'Américains (45%) considère que les États-Unis ont eu tort de se lancer dans cette guerre. Peu après, une étude conclut qu'en dépit de l'engagement de 500 000 Américains, du largage d'un tonnage de bombes supérieur à celui de la Seconde Guerre mondiale, de 140 000 morts dans le seul Nord Viêt-Nam, l'ennemi reste toujours en mesure d'infiltrer indéfiniment jusqu'à 200 000 hommes par an »[362].

Depuis le début de la guerre, les manifestations se perpétuent aux quatre coins du monde. Pacifistes dès le commencement des hostilités, les contestataires se font de plus en plus virulents à cause de répressions policières violentes censées étouffer rapidement leur voix. Durant l'été 1965, le quartier de Watts à Los Angeles est le témoin d'émeutes raciales sanglantes opposant casseurs et pacifistes. Les forces de l'ordre déferlent sur les manifestants, matraques aux poings. Au total, 34 morts, des centaines de blessés et 4 000 arrestations. Les émeutes prennent une ampleur sans précédent quand les lynchages entrent en jeu à Cleveland, dans l'Ohio. Des corps sans vie dérivent dans un bain de sang et de larmes. La *première grande période de rupture* se clôt en 1967 avec l'assassinat par l'armée bolivienne du chef de la révolution cubaine, Ernesto Guevara. Le « Che » dérange car il voit pour Cuba une liberté imminente et durable en s'affranchissant du bloc soviétique, en luttant contre toutes les formes de privilèges et l'exploitation du Tiers monde. Sa mort est sans doute le symbole le plus emblématique d'un homme issu du peuple perdant la vie au nom de ses idées. Des manifestations contre son exécution sont enclenchées ; des articles, des discours et des poèmes sur sa vie paraissent régulièrement. La patrie rend hommage à un martyr. La disparition brutale de Guevara bouleverse les consciences et met à jour un fait indéniable : si la population ne prend pas les armes pour gagner sa liberté, elle n'obtiendra rien de plus de l'État souverain. Cependant, l'ascension de Fidel Castro à la tête du pays endort les perspectives de guérilla. Sous l'impulsion de son frère Raúl, Cuba se rapproche progressivement de l'Union Soviétique en instaurant une république socialiste à parti unique jusqu'à nos jours. La haine que vouent les Présidents américains à l'île est particulièrement

362. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 799-800

tenace depuis 1959 car on dénombre près de 638 attentats orchestrés par la CIA contre le chef de l'État cubain. Sa récente union avec l'URSS engage les U.S.A. à durcir leur politique et introduire la peste porcine au sein du pays en 1971 pour faire plier Castro. Ce sont des échecs successifs, malgré des milliers de morts. À nouveau soutenus par les Russes, Cuba organise des mouvements de contestations communistes en Amérique latine, dans les Caraïbes et en Afrique afin de contrôler militairement ces Nations. Quelques années plus tard, en 1975, Castro ordonne à ses troupes d'intervenir de façon directe dans les conflits néocolonialistes du continent africain et assurer ainsi une emprise grandissante sur la politique du pays. Dès lors, la république du dictateur assoit un pouvoir répressif et ce, jusqu'à l'assouplissement de l'embargo avec l'Amérique le 26 octobre 2016, sous l'impulsion de Barak Obama. La *deuxième forme de rupture* précipitant la chute des États-Unis débute en 1968. Pour beaucoup, c'est le commencement d'une nouvelle ère, une progression considérable des mouvements philosophiques, sociaux et moraux au niveau mondial. Dès le mois de février, la plupart des universités d'Amérique du Nord, du Japon et d'Europe ferment leurs portes. En France, la révolte est très virulente : lycéens, étudiants, universitaires et partisans d'une volonté de changement s'unissent pour bloquer les établissements et proposer leurs plans de modernisation de la vie civile. Les cours étant suspendus jusqu'à nouvel ordre, la faculté de Nanterre sert de quartier général à un groupe d'anarchistes. L'établissement – surnommé « Nanterre la rouge » à cause de ses affrontements violents – connaît ses heures de gloire grâce à la présence de l'extrémiste Daniel Cohn-Bendit. Dans le courant du mois de mars, 300 étudiants saccagent le siège de l'*American Express* à Paris à l'occasion d'une manifestation organisée par le CVN (Comité Viêt-Nam National). Le personnel de l'université dresse alors une « liste noire » d'étudiants révolutionnaires promis à des sanctions radicales dans laquelle figure le jeune homme. La célèbre journée du 22 mars marque la prise d'assaut de la tour administrative de l'université par Cohn-Bendit et de jeunes « enragés ». La lutte ne fait que commencer.

> « Le mouvement de Mai 68 est, en somme, apparu dans une conjoncture caractérisée par une accumulation de « crises d'orientation culturelle » affectant particulièrement la jeunesse (et, souvent, plus que tout autre, la fraction étudiante de la jeunesse), crises concernant aussi bien les identifications respectives des jeunes et des adultes que les modèles d'initiation et les rôles

> sexuels ou encore l'autorité normative des institutions majeures (l'école, mais aussi la famille, l'église, la justice, les ordres corporatifs, les partis politiques, l'armée) »[363].

Un cortège d'étudiants traverse la capitale française et chante *L'Internationale*, l'hymne révolutionnaire des luttes sociales, devant la tombe du soldat inconnu. Lorsque certains se recueillent, d'autres combattent avec les policiers lors de la nuit du 10 mai où les blessés se comptent par milliers. Une grève générale et illimitée est demandée par la Fédération de l'Éducation Nationale (FEN). L'impulsion gagne progressivement les centrales syndicalistes et les mouvements de gauches soutenant publiquement le mouvement estudiantin en organisant des actions à Paris et dans les autres provinces. Plus de 800 000 personnes descendent dans la rue, armées de banderoles, de leur volonté et de leur voix. La France est en révolution : 8 millions de grévistes sont recensés le 22 mai 1968 et Daniel Cohn-Bendit, celui par qui le scandale arrive, est interdit de séjour sur le territoire.

> « [Il] réunissait du talent (d'entrepreneur, de débatteur, etc.), de la vertu (en particulier du courage) et un crédit symbolique conquis, en janvier 68, lorsqu'il avait interpellé le ministre de la Jeunesse et des Sports à propos de la totale indifférence de son administration aux problèmes sexuels, et qu'il était devenu de notoriété publique que l'étudiant avait plus d'aplomb que le ministre n'avait de sang-froid »[364].

Le Théâtre de l'Odéon à Paris est le siège de la guerre interne qui coupe le pays en deux grands ensembles. Entre les murs s'affrontent syndicalistes, étudiants, artistes et professeurs utilisant leurs poings pour donner plus de poids aux mots. Tout au long du mois, les violences au Théâtre progressent en intensité et en détériorent considérablement le cadre. Devant tant de représailles, l'épreuve du baccalauréat est supprimée pour la seule et unique fois dans l'histoire de la culture française, ce qui n'entrave aucunement les conflits étudiants. Après un été placé sous le signe de la contestation – où sont scandés les fameux « *Il est interdit d'interdire* » et

363. Gruel Louis, *La rébellion de 1968, une relecture sociologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 127
364. *Ibid.*, p. 141

« *Soyez réalistes, demandez l'impossible* » –, de nouveaux incidents surviennent au Quartier latin, à la Bastille et au Festival d'Avignon durant le mois de septembre. À la rentrée est fondée l'Alliance des Jeunes pour le Socialisme (AJS), annonçant une nouvelle année placée sous le signe de l'organisation de séances spéciales occupant amphithéâtres et salles de cours. Le jour se lève sur de nouvelles révoltes. Le groupuscule d'extrême droite « Occident », alors en pleine perte de vitesse, provoque des incidents dans différentes régions de France en agressant les enseignants des lycées Voltaire, Louis-le-Grand, Condorcet et Buffon à Paris, ce qui entraîne immanquablement une manifestation importante au Quartier Latin le 26 octobre. Suite aux attentats au plastic et cocktails Molotov au café Relais-Odéon – attaqué par des anarchistes pro-chinois voulant anéantir une menace néfaste au déroulement de la vie civile –, le groupe est dissout. De violences meurtrières en liberté bafouée, le gouvernement vote des lois concernant l'orientation de l'enseignement supérieur. Les universités autonomes remplacent les facultés et créent ainsi plusieurs pôles culturels indépendants chargés de dispenser enseignements et idées. À partir de 1968, aucune instance en activité n'a le droit de décider pour les « enragés ». En réclamant leur liberté par des actions symboliques et la portée de leurs mots, les étudiants montrent aux gouvernements que la voix du peuple possède un poids et une valeur non-négligeable. La répression ne baisse pas pour autant les bras de l'autre côté de l'Atlantique. En effet, trois jeunes manifestants trouvent la mort en Caroline du Sud lors d'un convoi pour la reconnaissance civile. Les policiers ont ordre de tirer à vue ; les balles pleuvent dans les rues. La ville de Tlatelolco au Mexique est à feu et à sang le 2 octobre, lorsque l'armée tire sur une gigantesque manifestation étudiante réunie sur la place des Trois Cultures. Les 48 morts et la centaine de blessés engagent la poursuite du combat pour les années à venir. L'assassinat de Martin Luther King est également l'occasion de faire s'exprimer la voix du peuple Noir. C'est la raison pour laquelle les athlètes Tommie Smith et John Carlos – vainqueurs du 200 mètres aux Jeux Olympiques de Mexico le 16 octobre – brandissent, tête baissée, un poing ganté de noir pendant que retenti *The Star-Spangeld Banner*. La colère enflamme les cœurs de toutes les couches de la population, y compris les plus aisées. Incapable de mettre un terme à une guerre qui a depuis trop longtemps duré, le Président Johnson cherche du secours auprès de ses conseillers, sans succès.

> « L'offensive du Têt porte à la popularité de Johnson un coup dont elle ne se relèvera jamais : en quelques jours, elle baisse de près de moitié (de 40% à 27%). Surtout, on l'a noté, le *credibility gap* auquel le Président est depuis longtemps confronté ne cesse de se creuser. À tel point que non seulement lui-même mais aussi certains observateurs de la scène américaine n'hésitent pas à reprocher aux médias de démobiliser le pays par leurs reportages ou articles biaisés »[365].

Malgré des sondages en chute libre, Johnson débute sa campagne de réélection en 1968, espérant poursuivre dans sa stratégie d'apaisement progressif concernant la guerre du Viêt-Nam. Une fois encore, c'est un échec retentissant ; plus personne n'abonde en son sens, à tel point que, au sein même du parti démocrate, les perspectives divergent. Le candidat Eugene McCarthy se présente contre lui et propose une politique de retrait des troupes engagées sur le terrain. Bien que massivement soutenu par les étudiants et les activistes, McCarthy paraît moins convaincant que Robert Kennedy, qui, lui, se positionne d'emblée comme partisan anti-guerre. Blessé dans sa fierté, Johnson se retire de la course à l'élection en mars – lors d'un discours télévisé – et en profite pour annoncer les futures négociations à Paris quant à l'issu de cette période de trouble. Suite à l'abandon du Président sortant, Kennedy apporte son soutien à la lutte en faveur des droits civiques, à l'égalité entre les hommes et à la justice dans une campagne dénonçant publiquement la guerre du Viêt-Nam. Les États-Unis, alors en deuil depuis la mort de JFK, fonde à nouveau ses espoirs dans cette dynastie. Malheureusement, les espérances sont de courte durée. Le drame se produit le soir de sa victoire aux primaires démocrates de Californie, en juin 1968. Porté par des motivations incertaines, le Palestinien Sirhan Sirhan lui prend la vie de plusieurs coups de révolver à bout portant. Bobby meurt quelques heures plus tard de la gravité de ses blessures. Bouleversé par ce meurtre de sang-froid, McCarthy se montre incapable de poursuivre sa campagne et s'incline devant la montée inexorable de Richard Nixon, assurant au peuple avoir un plan secret pour mettre un terme à la guerre du Viêt-Nam. L'assassinat des Kennedy et de Luther King – dès lors sujet à controverse par la falsification des preuves et l'accumulation de dossiers confidentiels impliquant la CIA et le FBI – marque le début de la *troisième grande période de rupture*, la modernité au sein de laquelle nous vivons. Devenu le trente-septième Président des États-

365. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 798-799

Unis, Nixon expose à la population la clé de voûte de son mandat, la « doctrine Nixon », une stratégie visant à assurer la défense du pays dans un processus de lent désengagement de ses troupes sur le sol vietnamien.

> « Elle consiste à substituer à la vision d'un monde ou les États-Unis accourent pour parer à toute menace celle d'une structure auto-équilibrée, susceptible de « prévenir une guerre majeure et… de préserver la sécurité du monde occidental pour le reste du siècle »[366].

La Nation, bien qu'affaiblie par la crise que traverse le dollar à cause des Accords de Bretton Woods, propose d'apporter son soutien financier et matériel aux pays en proie à des problèmes internes, sans toutefois s'engager directement dans les conflits ; le but du Président étant d'aider l'armée du Sud Viêt-Nam à élaborer par elle-même une résistance afin de tenir contre le FLN et l'armée du Nord Viêt-Nam. Pourtant, une série de bombardements meurtriers est largué sur les positions Nord vietnamiennes au Cambodge pour éradiquer les soi-disant quartiers généraux du Viêt-Cong. En avril 1969 et contre toute attente, Nixon envoie au front 543 000 jeunes soldats avec pour ordre de terminer la guerre. Deux mois plus tard, les négociations de paix voulues par Johnson à Paris s'opèrent entre les Nord-Vietnamiens et les Américains. La rencontre, moins concluante qu'on est en mesure de l'espérer, est en revanche un premier pas vers la fin des troubles. En effet, lors d'un voyage au Sud Viêt-Nam durant le mois de juillet, Nixon fait la connaissance du Président Nguyễn Văn Thiệu, réclamant la fin des hostilités. Une stratégie politique se met en place, visant à retirer progressivement les troupes américaines afin qu'elles soient remplacées par des soldats vietnamiens. La presse ayant relayée l'information, près de 2 millions de personnes manifestent pacifiquement à travers le continent contre cette guerre lors du *Viêt-Nam Moratorium Day*, le 15 octobre 1969. Cependant, deux événements d'envergure précipitent le destin du pays dans une longue période de trouble. Le premier met en scène une victoire, celle des astronautes Neil Armstrong et Buzz Aldrin sur le concurrent soviétique. L'Amérique conquiert finalement l'espace et la *Mare Tranquillitatis* sur le sol lunaire. Quelques pas sur le satellite inspirent à Armstrong, armé du drapeau de la Nation, une phrase pour la postérité : « *That's one small*

366. *Ibid.*, p. 815

step for man, one giant leap for mankind ». (« C'est un petit pas pour un homme, un bond de géant pour l'humanité »). L'Homme est enfin parvenu à s'envoler vers d'autres lieux, sans fumée et sans alcool. Toutes les limites sont franchies, y compris celle de sa cruauté lors de l'assassinat de Sharon Tate par la Manson Family, le deuxième facteur important servant de point de départ à une *quatrième forme de rupture* au sein même de la troisième. Les États-Unis connaissent désormais les seuls sentiments qu'ils n'ont jamais éprouvés : la peur et l'insécurité. L'Autre est désormais source d'angoisse, de questionnements et de craintes. Des verrous ornent soudainement les portes des maisons initialement ouvertes à tous. On soupçonne son voisin comme à l'époque de la chasse aux sorcières ; regarder par-dessus son épaule en traversant la rue devient essentiel, voire vital. Le monde entre de plein pied dans une réalité brutale, aveuglante et définitivement installée. Dès lors, on protège à tout prix son foyer, sa famille et sa vie privée. Le pays vit caché et essaie de se préserver contre le danger incarné par autrui. L'homme devient un étranger pour l'Homme, un inconnu aussi insondable que la nouvelle décennie qui s'annonce. De l'autre côté de l'océan, à l'Est, la République Khmère est proclamée au Cambodge à la suite du coup d'état du 18 mars 1970 contre le Prince Norodom Sihanouk. Des militaires pro-américains, sous les ordres du général cambodgien Lon Nol, instaurent un régime anti-communiste dans les villes pour poursuivre le combat contre la République démocratique du Viêt-Nam (RDVN). Les campagnes, délaissées, tombent aux mains des Khmers rouges – un mouvement politique et militaire cambodgien résolument communiste – jusqu'à la guerre civile orchestré par Pol Pot, le chef du Parti communiste du Kampuchéa. Le pire reste à venir pour l'Amérique, férocement jugée par rapport à deux scandales d'ampleur sans précédent. À partir de juin 1971, le *New York Times* et le *Washington Post* publient tout d'abord des extraits des « *Pentagon Papers* » – des documents fournis par l'analyste Daniel Ellsberg, alors employé au sein du département de la Défense –, révélant que les États-Unis ont délibérément intensifié la guerre du Viêt-Nam en organisant des bombardements sur le Laos ainsi que de nombreux raids pour décimer les populations à l'aide du napalm, ordre émanant du Président Johnson en personne. Les 7 volumes que représentent cette affaire expliquent trois points fondamentaux : la raison de l'implication de l'Amérique dans le conflit vietnamien et pourquoi le pays a aidé la France à intervenir dans la guerre ; l'opposition volontaire à la Charte de l'Atlantique, les fondements d'une nouvelle politique internationale voulue par Roosevelt ; la présence de Ngô Đình Diệm, savamment modelé sur le modèle américain et censé apporter la stabilité au Viêt-Nam. Ainsi,

dans une perspective économique, la guerre est inévitable : les U.S.A. veulent faire main basse sur des denrées rares tels le caoutchouc, l'étain et le riz. Le 14 du même mois, les journaux déclarent que Johnson a planifié une campagne de bombardements stratégiques le jour de son élection. La publication de ces documents secret-défense achève de discréditer l'image du pays aux yeux de ses citoyens, le gouvernement Nixon étant aussitôt montré du doigt pour la barbarie de la Nation au profit d'une toute puissance n'ayant d'autre ambition que de se répandre inéluctablement sur les terres. Le 26 juin, la Cour suprême des États-Unis réunit l'ensemble des preuves recueillies par le *New York Times* et le *Washington Post* pour mettre un terme à l'affaire. Le long procès très médiatisé qui s'en suit entache le mandat de Nixon et le discrédite auprès des électeurs. Au moment du délibéré par les juges, un deuxième fait incroyable éclate au grand jour. Dans la nuit du 16 juin, les policiers surprennent cinq cambrioleurs en train de poser des micros dans l'immeuble du Watergate à Washington D.C. Ce qui semble n'être au départ qu'un incident mineur prend rapidement une tournure dramatique. L'administration Nixon, en pleine campagne présidentielle de 1972, est alors accusée d'être entrée par effraction dans le cabinet du candidat Ellsberg afin de le mettre sur écoute et récupérer ainsi des informations compromettantes à son égard pour mieux le contrer lors de futurs débats télévisés. Face à cet énième problème, le procès des « *Pentagone Papers* » est immédiatement annulé pour cause de vice de procédure. Malgré cette faute, Richard Nixon est réélu à la stupeur générale. Mais le divorce avec l'électorat est proche. Outre les multiples chambardements secouant l'opinion publique, janvier 1973 est à marquer d'une pierre blanche pour avoir fait triompher la paix. En effet, les accords signés à Paris – regroupant les grandes institutions internationales telles les États-Unis, la République démocratique du Viêt-Nam (Nord Viêt-Nam), la République du Viêt-Nam (Sud Viêt-Nam) et le Front national de libération (Viêt-Cong) – concluent à un cessez-le-feu et le retrait militaire des troupes américaines du champ de bataille. Près de vingt ans après le début des hostilités, 150 000 soldats meurtris et blessés à jamais rentrent dans leurs foyers, sans parvenir toutefois à retrouver l'humanité laissée derrière eux. Le retour à la vie civile est une épreuve parfois bien plus terrible que la guerre. Les civilisations ayant trouvé un compromis, – espoir de courte durée suite aux attentats meurtriers aboutissant à la chute de Saigon le 30 avril 1975 –, le combat n'est pas pour autant terminé. Le 8 février 1973, le Sénat ouvre une commission d'enquête pour essayer d'établir les raisons et les enjeux des procédés frauduleux impliquant les plus hautes instances dans le Scandale du Watergate. Gordon Liddy, membre actif et

influent au sein du clan Nixon, est le premier suspect à être reconnu coupable de participation à l'installation de tables d'écoutes au siège du Parti démocrate. Deux autres conseillers sont contraints de donner leur démission dans la foulée suite aux pressions dont ils font l'objet. Désireux de sortir blanchi de cette mésaventure et de reprendre le contrôle d'une affaire lui échappant totalement, le Président renvoie lui-même le procureur spécial nommé par ses soins et décide d'apporter toute la lumière nécessaire pour venir à bout de cette histoire.

> « Seulement, plutôt que de dire la vérité et de chercher à refermer rapidement le dossier, le Président préfère se lancer dans une longue série de mises au point, toutes destinées à corriger les lacunes, omissions ou mensonges de celles qui ont précédé. (…) L'ensemble de la presse se lance alors, avec une fougue subite, sur une affaire qu'elle avait dans un premier temps négligée »[367].

Des bandes et des conversations téléphoniques sont apportées devant le juge, de nouvelles preuves accablantes. Le Président des États-Unis sombre brutalement lorsque le Congrès lance une procédure d'*impeachment* pour le destituer de ses fonctions gouvernementales. Ce bouleversement dans la vie politique d'un pays s'étant toujours voulu le modèle d'intégrité et de sincérité absolue signe le dernier renversement de la période. Le Scandale du Watergate est la *cinquième et dernière forme de rupture* notable dans l'histoire de la Liberté. Avec l'éviction de Nixon, le retrait constant des troupes du Viêt-Nam et la contestation montante, le passé est définitivement perdu ; la génération des années 1950 incarnée par le chef de l'État est reniée. Le monde entre dans une nouvelle ère : une époque de doute, de remises en cause, de désobéissances et d'insécurité généralisée. À partir d'octobre 1973 et jusqu'à mars 1974, le premier choc pétrolier accentue une faille importante entre les États-Unis et le reste du monde. Pendant la guerre du Kippour – opposant Israël à une coalition dans laquelle l'Égypte œuvre main dans la main avec la Syrie –, les coalitions arabes partisanes de l'Organisation des pays exportateurs de pétrole (OPEP) annoncent un embargo sur les livraisons de pétrole contre les Nations ne voulant pas leur apporter leur aide dans ce conflit. Plusieurs grandes institutions, dont l'Amérique, sont alors privées de la manne noire. Une stagnation illimitée

367. *Ibid.*, p. 869

des ressources est prévue tant que les territoires occupés ne seront pas évacués et les droits des palestiniens reconnus. Cet épisode n'est que le commencement d'une série de négociations, de délibérations et de gaspillages au nom de l'argent. Le mal est fait. N'ayant plus aucune confiance en l'autorité, affranchie du système politique et de la norme voulue par l'ordre établi, la jeunesse survit dans un monde au sein duquel elle se sent délaissée, bafouée et incomprise. Les multiples évolutions sociales de la période 1960 – 1975 bouleversent de manière durable les espoirs dans un renouveau. Ainsi, comment parvenir à traduire ces évolutions ? Par quels moyens rendre compte de la déchéance de la société ? Parmi ceux qui sont le plus touchés, la communauté littéraire apporte des voies sans faille.

Témoin privilégié des mutations de la société, la littérature est le moyen le plus direct pour mener des combats et gagner des batailles. Face à des changements – parfois brutaux –, les auteurs sont les derniers remparts d'un savoir à préserver. Ainsi, la mort de Kerouac et Cassady n'a pas été vaine ; le souvenir des deux aventuriers de la route est toujours aussi tenace car, depuis la parution d'*On the Road*, la civilisation dans laquelle nous vivons ne ressemble en rien à ce qui l'a précédée. L'impulsion libertaire du groupe donne une importance à la jeunesse et l'assurance que quelqu'un les écoute, à l'abri des regards. En seulement quelques ouvrages, la Beat Generation modifie durablement les perspectives créatrices et littéraires. Le mode de vie, les nombreux discours et les techniques de destructuration de la langue des beat fascinent les autres continents, les mutations sociales exposées ci-dessus le prouvent. Leur philosophie tend à gagner la majeure partie des classes, où que la contestation se répande. Perpétuer ce savoir et se réapproprier des thèmes nouveaux est un challenge à relever pour la majorité des pays emportés par ces bouleversements. C'est notamment le cas en France – au sein d'un mouvement discret mais puissant dirigé par Alain Robbe-Grillet –, que s'intellectualise la perte de contrôle progressive.

> « Comme le mot *impressionnisme* en peinture (ironiquement créé à partir du titre *Impression soleil levant* de Manet), le terme *nouveau roman* était donc initialement connoté de façon négative, avant d'être adopté puis revendiqué par les écrivains qu'il était censé brocarder. Ce

sont Jérôme Lindon et Alain Robbe-Grillet qui reprennent le vocable et lui confèrent les deux majuscules qui vont lui faire office de lettres de noblesse »[368].

La révolte littéraire – loin d'être passive –, est plus silencieuse en France. Cloisonnée entre deux Guerres mondiales, la révolution romanesque met en lumière un sentiment de malaise et d'insécurité vis-à-vis de ce qu'a traversé le pays en brisant une linéarité jamais remise en cause auparavant. Porté par de jeunes idéalistes, le Nouveau Roman se veut donc une coupure avec son passé ; l'art est dès lors pleinement conscient de lui-même. Bâtir des intrigues, forger des portraits psychologiques, rendre concrets des faits et faire exister des personnages n'est plus le centre des priorités. L'histoire n'a pas forcément besoin d'être rattachée au récit ; au contraire, elle peut soit se substituer à lui, soit disparaître purement et simplement. L'auteur cherche désormais à remettre en question le statut du narrateur et sa place au sein de son propre développement. Cela touche parallèlement d'autres sujets car,

> « loin d'édicter des règles, des théories, des lois, ni pour les autres ni pour nous-mêmes, c'est au contraire dans la lutte contre des lois trop rigides que nous nous sommes rencontrés. […] Mais nous, que l'on accuse d'être des théoriciens, nous ne savons pas ce que doit être un roman, un vrai roman ; nous savons seulement que le roman d'aujourd'hui sera ce que nous le ferons, aujourd'hui, et que nous n'avons pas à cultiver la ressemblance avec ce qu'il était hier, mais à nous avancer plus loin »[369].

Ainsi, raconter une histoire devient beaucoup moins savoureux que la découverte de ce qui est dissimulé derrière son élaboration. C'est la raison pour laquelle Sarraute, Robbe-Grillet, Simon et Duras remettent en question la place du « je » dans le récit pour mieux décloisonner les lieux communs : les conventions traditionnelles s'estompent au profit de ce qui se trouve au-delà des apparences. Autrement dit, les Nouveaux Romanciers ne fondent leurs espoirs que dans l'avenir du récit, dans l'approche intacte et sans faille de ce que doit devenir la littérature.

368. Allemand Roger-Michel, *Nouveau roman en question*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1992-1993, p. 20
369. Robbe-Grillet Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, p. 114-115

L'écriture traduit alors un retour à l'immédiateté des événements, dans la réalité des situations. L'objet perçu est chargé de

> « construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur présence que les objets et les gestes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique, ou autre »[370].

Le legs de la Beat Generation est sans précédent sur la littérature française car l'écrivain fait preuve à présent de simplicité et de clarté dans ses textes. Comme le préconisent Kerouac et Ginsberg, le dépouillement est la seule manifestation d'une vérité absolue face au lecteur. Chez les auteurs français, l'épure épouse l'introspection à tel point que l'un ne se conçoit pas sans l'autre. En rassemblant souvenirs et images liés à des impressions profondes, Claude Simon allège la trame narrative de tout ce qui l'entrave. Elle n'a d'autre utilité que de croiser des sensations et de faire ressentir au lectorat l'intériorité de la conscience qui s'exprime. Très influencé par le « *stream of consciousness* » de Joyce, Simon transgresse les barrières de son inconscient afin de rendre tangible des éléments abstraits. Théâtre de divagations émotives et dramatiques, la phrase conduit le lecteur sur les voies de la pensée, cheminant librement face à ce qui l'entoure au hasard des mots s'accumulant sans fin.

> « Elle se tint immobile, retenant sa respiration, écoutant alterner, se répondre les deux voix invisibles, étouffées mais distinctes – comme si elles lui parvenaient non pas simplement assourdies par l'interposition d'une mince épaisseur de briques mais de très loin dans l'espace ou le temps, ce recul leur conférant une sorte d'existence propre, les décantant, les dépouillant de tout ce qui dans la réalité (le contact direct avec la réalité) vient gêner notre perception (…) »[371].

---

370. *Ibid.*, p. 20
371. Simon Claude, *L'Herbe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958, p. 119

Fidèle à la ligne directrice exposée dès le début de sa carrière, l'art de Simon est de « non plus montrer, mais démontrer », tel qu'il le dira en décembre 1985 lors d'un discours à Stockholm. Peut-être est-ce là le lien qui unit les Nouveaux Romanciers aux beat – et ce malgré ne s'être jamais rencontrés –, autrement dit de rendre compte des faits de manière purement objective sans dissimuler ce que l'inconscient met en œuvre de protéger. En outre, la littérature française échappe au contrôle de la pensée dans le sens où le lecteur est mis de côté avant même d'ouvrir le roman : l'écrivain ne se soucie plus de capter son attention en l'accompagnant au fil des pages mais se focalise au contraire sur la description précise de ce que sa conscience perçoit au fur et à mesure que les sensations s'entrechoquent. Bien qu'homogène et impénétrable, la langue simonienne fait partie d'un ensemble géré par les limites du temps.

> « L'œuvre de Claude Simon est traversée par l'inquiétude et l'histoire. Les guerres du siècle, guerres mondiales et guerre d'Espagne, y sont presque systématiquement non pas seulement mentionnées, mais représentées et développées en séquences narratives récurrentes et importantes (*L'Herbe*, *Histoire*). La petite histoire et la grande Histoire, l'histoire individuelle et l'histoire collective s'imbriquent l'une dans l'autre sans parvenir à se libérer mutuellement de leur contingence respective »[372].

Pourtant postérieurs au courant existentialiste mené par Jean-Paul Sartre – remettant en cause la place de l'homme dans sa prose –, les Nouveaux Romanciers apportent une révolution considérable dans le plan séquentiel du roman. Littéralement habités par un sentiment de renoncement face à un passé trop proche, le groupe fait le choix de revenir aux fondamentaux de l'homme, de retrouver les prémices de la création et de découvrir de quoi sera composé l'avenir. La volonté de populariser une nouvelle littérature – au moment où la société française relève tant bien que mal la tête de toutes les catastrophes matérielles et psychologiques dont elle a été victime –, ne doit pas être prise à la légère. Selon eux, le monde a besoin de réévaluer tout ce qu'il vient de perdre, de se recentrer sur ses priorités afin d'envisager son futur et de laisser l'esprit s'exprimer librement. Grâce à l'intervention de ce

372. Wolf Nelly, *Une littérature sans histoire*, Paris, Droz, 1995, p. 137

groupe littéraire, lire dans les années 1960 signifie s'impliquer concrètement dans sa lecture, la rendre active, en mouvement, dans une réflexion constante de ce qu'impliquent les mots. Sous l'appellation « Nouveau Roman » se cache en réalité une génération révoltée revendiquant sa propre singularité pour exister par elle-même, une volonté de faire table rase du passé. Comme cela se vérifie avec la Beat Generation, chaque auteur symbolise à lui seul une constellation créative à part entière ; l'art de Claude Simon, Robert Pinget, Marguerite Duras ou bien Samuel Beckett évolue de manière tout à fait autonome et gagne en profondeur et en significations lorsque les œuvres se confrontent. Aussi multiple soient leurs idées, la base de réflexion du groupe est définie par les mots : il faut accepter de se perdre à l'intérieur de leur cosmos, de faire l'impasse sur la crédibilité de la réalité pour suivre les différentes étapes de l'imagination. La langue des Nouveaux Romanciers semble vivre pour une seule et unique exigence : une confiance mutuelle entre écrivain et lecteur. Cependant, à la différence de la Beat Generation qui a recours à toute sa force pour unifier la jeunesse américaine et l'inciter à faire entendre sa voix, le public du Nouveau Roman est plus volontiers mature, en adéquation avec un courant de pensées philosophiques se fondant sur les préceptes de l'Antiquité – notamment Aristote et Socrate – pour finalement s'en éloigner. L'apport des Anciens n'est utile que dans la déconstruction des mythes et des lieux communs popularisés à leur époque. Le critique René-Marill Alberés explore cette voix et nuance l'hypothèse en affirmant que

> « Robbe-Grillet est le premier Français à ne plus être ni grec ni chrétien, sa vision est celle de l'*homo novus*. […] Les romans de Robbe-Grillet ont pour but de présenter un monde qui ne soit plus unifié et expliqué par la présence de l'homme »[373].

Selon la vision de Robbe-Grillet, il est primordial que l'auteur dépoussière et harmonise sa conception de la littérature. La célèbre querelle qui accompagne la sortie de son troisième ouvrage, *Le Voyeur*[374], lui ouvre les portes du succès en le propulsant avec pertes et fracas sur le devant de la scène littéraire. Se jouant de la chronologie et de la vraisemblance, balayant

373. Alberés René-Marill, *Le roman d'aujourd'hui : 1960 – 1970*, Paris, Albin Michel, 1970, p. 232
374. Robbe-Grillet Alain, *Le Voyeur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1955

constamment le lectorat au fur et à mesure des pages – à la fois roman policier, récit introspectif et variations sur la perte d'innocence –, le livre est très sévèrement jugé par les détracteurs n'y voyant qu'une plaisanterie de mauvais goût. Les avis sont parfois féroces, notamment celui du journaliste Émile Henriot jugeant l'œuvre entièrement « illisible », fruit d'un « malade mental ». Les insultes pleuvent et les débats passionnés entre intellectuels et philosophes cherchent à déterminer la place qui revient à ce courant littéraire. Quoiqu'il en soit, le Nouveau Roman est une phase primordiale dans l'évolution de la littérature française. Parallèlement au tumulte généré par les ouvrages de la Beat Generation, la révolte du Vieux Continent analyse sur le long terme des voies négligées par la bande de Kerouac. Ainsi mis au centre de ses sensations, la page est désormais le miroir de la conscience, le reflet de l'âme mis à nue. Malheureusement, comme toute impulsion contestataire, le mouvement est de courte durée. D'aucuns diront un feu de paille, d'autres un souffle d'air frais. Néanmoins,

> « le Nouveau Roman n'est plus d'actualité. Il s'est effacé, comme norme ou prescription, de l'horizon des lecteurs comme de celui des auteurs mais a laissé des traces »[375].

Les mots ont d'autres voies à explorer. Au-delà du territoire français, la révolution s'empare progressivement de l'ensemble des pays de la communauté européenne. La marche en avant de l'Histoire s'accompagne d'une évolution en chaîne dans chaque domaine effleuré. Il suffit qu'un secteur de la société évolue pour que tous les autres se mettent à son niveau. L'impulsion donnée par la contre-culture se développe de différentes manières en fonction des pays dans lesquels elle s'éveille. Par son entremise, la France connaît d'importants bouleversements dus aux évolutions de la pensée, à la conception des valeurs humaines et à la part de l'auteur au sein de son texte. Mais la vague rebelle ne s'est pas pour autant arrêtée en si bon chemin. De nouveaux territoires sont encore à conquérir. Outre la création du « *Gruppe 47* » en Allemagne – nous l'avons vu –, l'Italie est elle aussi en proie aux changements littéraires. Au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, son économie est dévaluée, les infrastructures détruites, les hommes disséminés. Il n'est donc pas étonnant de voir émerger une littérature à l'écoute de ces bouleversements. L'art néo-réaliste italien mêle sentiment de

375. Wolf Nelly, *Une littérature sans histoire*, Paris, Droz, 1995, p. 210

déception et de colère vis-à-vis de l'âme humaine. Parmi les productions des intellectuels révoltés, l'œuvre d'Alberto Moravia est une immense introspection détaillée des rapports humains dans la continuité de la vie sociale. Les êtres se croisent, échangent, se rencontrent charnellement, débattent sur divers sujets et s'interrogent sur l'itinéraire que suit leur vie. L'œil de l'auteur regarde les nombreux travers favorisant la désillusion et la perte de repères, dissèque avec une précision chirurgicale toutes les conventions établies par les institutions pour ne garder que les manques occasionnés par cette dernière. Chez lui, l'harmonie du couple est un leurre, les rapports étranges entre les sexes sont le reflet d'un malaise constant se traduisant par un dégoût progressif de tout ce qui les entoure. Cette lente dégradation vers un désenchantement total transpose au sein des relations humaines les analyses de Moravia concernant la société. *Il disprezzo*[376] et *La noia* – deux de ses plus grandes réflexions –, sont des prises de consciences éclairées sur l'avenir de l'homme dans un monde codifié et sans issue. Au sein des pages, les êtres sont de purs produits des lois ne pensant plus par eux-mêmes mais cherchant vainement à exister. *La noia* est certainement le roman le plus emblématique de l'art moravique : perdu dans sa quête existentielle, le personnage de Dino regarde, impuissant, le monde bourgeois se déliter au fur et à mesure que les pages se tournent. Plus il s'éloigne de son ancienne vie, où confort rime avec stabilité, plus il s'aventure dans un univers inconnu dans lequel les perspectives diffèrent complètement. Le changement inévitable est le fruit d'un profond et lointain sentiment d'ennui dû à une accumulation de déceptions et de désillusions passées.

> « La noia, per me, era simile a una specie di nebbia nelle quale il moi pensiero si smarriva continuavate, intravedebdo soltanto a intervalli qualche particolare della realtà »[377].

Si Dino, ou la jeunesse italienne dans son ensemble, est victime d'un ennui durable, il faut y voir un manque de rapports concrets entre le monde et son humanité. D'un point de vue philosophique, c'est une preuve que l'Italie du début des années 1960 ne correspond plus à ce

---

376. Moravia Alberto, *Il disprezzo*, Milano, edizione Bompiani, 1954

377. Moravia Alberto, *La noia*, Milano, edizione Bompiani, 1960, p. 4, « L'ennui pour moi était semblable à une sorte de brume dans laquelle ma pensée s'égarait constamment, n'entrevoyant que par intermittence quelque détail de la réalité ». (Moravia Alberto, *L'Ennui*, Paris, Flammarion, 1986, p. 9, trad. par Claude Poncet)

qu'elle était auparavant ; elle évolue en fonction des mentalités et gagne en valeur symbolique ce qu'elle perd en créativité. Dans *La noia*, ce manque ne prend toute son importance que lorsque Dino regarde de plus près sa relation charnelle avec Cecilia, sa voisine. N'étant primitivement qu'un faire-valoir dans la découverte de la sphère sexuelle, la jeune femme évolue rapidement au fil des questions de son amant dans une direction insoupçonnée, une égalité des sexes que le protagoniste masculin ne désire pas. En effet, leur relation gagne en importance chaque jour. Connaître son passé, ses désirs et ses plaisirs secrets assure l'ascendance du mâle sur sa proie, prêt à user de tous les stratagèmes qu'elle lui a innocemment communiqué afin d'emprisonner son corps et son esprit. Pourtant, l'emprise masculine n'est que de courte durée. Fatigué de dominer sa partenaire, Dino abandonne la jeune femme pour chercher aventure ailleurs. La révolte des sexes touchant également l'Italie, la féminité reprend immédiatement ses droits en exerçant son pouvoir sur l'homme. Bercé par la morosité et le côté ennuyeux d'une relation amoureuse, Dino sombre dans une jalousie et une obsession maladive en voyant à son tour la jeune femme lui échapper.

> « Quando la mente è distratta da qualche profondo pensiero, di posare un oggetto qualsiasi, un libro, una spazzola, una scarpa, non si sa dove e poi, cessata la distrazione, di vercalo invano per ore e finalmente di trovarlo nei luoghi piú singlorari, quasi inconcepibili, tali da richiedere uno sforzo fisico per arrivarci : incima ad un armadio, in un anyolo riposto, dentro un cassetto. Cosí mi era avvenuto nell'amore, fin allora »[378].

Le personnage, profondément accablé par ce retournement de situation, accepte son sort et abandonne ses espoirs, s'étant rendu compte que les êtres vivent par eux-mêmes au sein de leurs propres désirs. Dans ce roman porté par un élan d'évolution, Alberto Moravia dresse le portrait lucide et volontairement pessimiste d'une société italienne victime de sa propre censure. De manière similaire à celle de son confrère, Pier Paolo Pasolini lutte sa vie durant contre l'ordre établi. La contestation virulente qui l'anime se traduit dans les mots qu'il

378. *Ibid.*, p. 107 « Quand l'esprit est distrait par quelque profonde pensée, il vous arrive parfois de poser un objet quelconque, livre, brosse ou chaussure, n'importe où et puis, la distraction passée, de chercher vainement l'objet pendant des heures et de le trouver enfin dans l'endroit le plus singulier, presque inconcevable, tel qu'il fallait un véritable effort pour l'atteindre : en haut d'une armoire, dans un coin retiré, au fond d'un tiroir … C'est ce qui m'était arrivé avec l'amour ». (*Ibid.*, p. 110, trad. par Claude Poncet)

produit ou les visions mises en scène : poésies, essais, romans et films sont le reflet d'un rejet du conventionnalisme dont font preuve les institutions. Il ne souffre d'aucune comparaison avec les autres auteurs contemporains car c'est l'un des rares à se dresser ouvertement contre les idées de son pays – et contre le pays lui-même. Auteur prolifique à bien des égards, son activité littéraire évolue en corrélation avec les scénarios de ses grandes productions : *Accattone*[379], *Il Vangelo secondo Matteo*[380], *Edipo re*[381], *Teorema*[382], *Il decameron*[383] et plus tardivement *Salò o le 120 giornate di Sodoma*[384], développent un mal de vivre profond, une colère depuis toujours refoulée dans un pays en proie au fascisme. Il est peut-être le seul auteur italien à s'inspirer d'une autre littérature et d'un autre mode de vie pour bâtir sa propre culture. Pasolini est un beat dans un pays fermé à l'émancipation, un lien direct avec Kerouac. Ainsi, le dérèglement des sens par le moyen de l'écriture spontanée et l'expérimentation du langage lui permet de refuser à la fois les conditions de vies de son pays, l'*Establishment* américain et l'Europe nouvelle émergeant de sa longue traversée du désert. Le recueil *Poesia in forma di rosa*, composé d'un printemps à un autre, de 1962 à 1964, est voué à l'exploration de la page. À l'image de Burroughs, Pasolini s'approprie l'espace en laissant s'exprimer les mots de leur propre chef et en donnant la voix à l'inspiration dans ce qu'elle a de plus pur. La feuille vierge est l'exutoire de l'auteur, l'ami fidèle, la conscience dévoilée, le salut rédempteur.

« Quanto a me

ho lasciato il moi posto

di soldato non assoldato, di non voluto

volontario : il cinema, i viaggi, la vergogna…

Lo sapevo, lo sapevo già nel sogno : ma svegliandomi

379. Pasolini Pier Paolo, *Accattone*, Italia, Arco Film, 1961
380. Pasolini Pier Paolo, *Il Vangelo secondo Matteo* (*L'Évangile selon saint Mathieu*), Italia, Arco Film, 1964
381. Pasolini Pier Paolo, *Edipo re* (*Œdipe roi*), Italia, Arco Film, 1967
382. Pasolini Pier Paolo, *Teorema* (*Théorème*), Italia, Aetos Produzioni, 1968
383. Pasolini Pier Paolo, *Il decameron* (*Le Décaméron*), Italia, United Artists, 1971
384. Pasolini Pier Paolo, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (*Salò ou les 120 Journées de Sodome*), Italia, Produzioni Europee Associati, 1975

mi son trovato ai margini. Altri protagonisti sono entrati,

non volontari essi!, e, partite le rondini, son loro a calcare ora

il palcoscenico. L'Eva cacciata si lamenta sul riso dell'Eva Nove ; ma

ciò cosa conta? Il vero dolore è capire una realtà : questo moi essere

di nuovo nel '63 ciò che fui nel '43 – ragazzo piangente, apprendista

volonteroso : coi capelli che cadono, e si fanno grigri! L'espulsione

da sè del mondo, di me, suo corpo, estraneo, è avvenuta nei modi

storici del neocapitalismo: ogni vomo ha un'epoca sola

nella vita, e si scrosta con i suoi problemi.

Non sono autorizzato a sapere la nuova

Italia che è nata come se dieci anni

fossero un anno solo: lei già

nel '64, io nel '54 con tutti

i marxisti come me com-

promessi nelle passio-

ni dei vecchi

corsi »[385].

---

385. Pasolini, Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, Milan, Garzanti, 1964, p. 67, « Quant à moi / j'ai abandonné mon poste / de soldat sans solde, de volontaire / dont on ne voulait pas : le cinéma, les voyages, la honte… / Je le savais, je le savais déjà en rêve : mais au réveil / je me suis retrouvé en marge. D'autres protagonistes sont venus, / sans l'avoir voulu !, et, envolées les hirondelles, ce sont eux maintenant qui foulent / la scène. L'Ève chassée se lamente du rire des Èves Nouvelles ; mais / qu'est-ce que ça fait ? La vraie douleur, c'est de comprendre ce qu'il en est : le fait d'être / derechef en 63 le même qu'en 43 – enfant en pleurs, apprenti / courageux : avec ces cheveux qui tombent, et se font gris ! Si le monde / m'a rejeté de lui, tel un corps étranger, cela s'est fait selon les règles / historiques du néo-capitalisme : tout homme fait son temps / dans la vie, et s'effrite avec ses problèmes. / Il ne m'est pas donné de connaître la nouvelle / Italie née en ces dix années qui semblent / n'en être qu'une seule : elle déjà / en 64, et moi en 54, et tous / les marxistes, avec moi, com- / promis dans les pas- / sions des vieux / jours ». (Pasolini Pier Paolo, *Poésies 1953 – 1964*, Paris, Poésie/Gallimard NRF, 1973, p. 247, trad. par José Guidi)

À l'écoute constante de ses sensations, Pasolini n'a jamais cessé de combattre l'injustice et de poser des images sur des mots afin de leur attribuer une autre signification. Son entreprise poétique illustre également une forme de liberté inédite, un affranchissement du vers. Comme chez Apollinaire, le texte pasolinien trouve son sens aussi bien à travers les termes qu'avec la calligraphie. Il s'adresse autant à l'œil qu'à l'esprit, la page étant le reflet des troubles que connaît la société de l'époque. Détourner la censure en ayant recours à l'art est une manière plus moderne de toucher les cœurs. À l'image de la vision de l'Amérique déshumanisée perçue par Ginsberg, l'auteur italien contemple une terre désolée en proie à une perdition imminente. Sous ses doigts, la figure du poète incarne la fureur de vivre italienne, le renouveau à suivre, l'espoir qui naît à chaque nouvelle respiration. Confronté à de grandes instances aux pouvoirs illimités, des Moloch s'élevant dans le ciel de la péninsule, Pasolini entre en guerre contre l'idée de foi. La majorité de ses scénarios analysent et discréditent la toute-puissance de la religion. Son mysticisme atteint donc des régions interdites, des pays bannis. L'apogée de la contestation italienne est incarné par sa mort. Le 2 novembre 1975, au matin, son corps mutilé sous les coups de bâton et écrasé par sa propre voiture est retrouvé sur une plage. Le poète est mort. Acte barbare perpétré par la controverse que représente son adaptation du roman du marquis de Sade ? Lynchage dû à son homosexualité ? Meurtre politique ou règlement de compte ? Les questions restent encore aujourd'hui sans réponse. Cet assassinat illustre parfaitement la volonté d'éradiquer la contestation dans un pays ne voulant marquer les esprits que par sa renaissance économique. Cependant, seule la chair de celui dont les roses sont des poèmes témoigne de l'implication et de la volonté d'un homme pour faire évoluer les idées. Il n'est pas exclu qu'il l'ait payé de sa vie. L'œuvre sur la langue et le devoir de mémoire semblent faire partie intégrante de la culture italienne. Pasolini, Moravia ou Primo Lévi apportent une nouvelle manière de concevoir le monde et de se situer dans l'espace. Au-delà de la contestation d'un peuple, c'est la révolte de toute une Nation qu'ils réclament. Dernier rempart contre l'ignorance, la fiction détruit les barrières des conventions.

Qu'y-a-t-il au-delà des apparences ? N'existe-t-il que notre monde ? Où se trouve la faille et comment la franchir ? Après avoir dessiné les contours de l'âme humaine depuis de nombreuses décennies, la littérature s'émancipe à nouveau vers d'autres horizons, plus lointains. Les expérimentations langagières et les coupes transgressives dans la phrase

concourent à rendre possible l'exploration d'un ailleurs encore vierge. En effet, depuis Mark Twain, l'écriture américaine se focalise principalement sur l'évolution de l'homme au sein de la hiérarchie sociale et les processus mis en place pour y parvenir. En dépit de leurs pouvoirs, les mots ne traduisent primitivement que des sentiments immédiats, le ressenti fugace par rapport aux situations présentes. Peu d'entre eux osent explorer ce qui se dissimule derrière la façade visible, si ce n'est les aventures morbides de Burroughs aux confins de l'Interzone. Or, l'oreille de certains anciens est sensible à une musique différente. Que murmure la voix dans le noir ? Des paroles ténues, des réalités multiples. L'écrivain du XXème siècle est à l'image du poète conçu par Rimbaud : voyant et prophète. La société qu'il perçoit fait partie d'une vaste machination des autorités, dissimulant en secret de sombres dessins. Outre le *Frankenstein*[386] de Mary Shelley décrivant la folie de la science sur l'appropriation de l'esprit, le *Voyage au centre de la Terre*[387] de Jules Verne est l'un des premiers récits à intégrer à la norme des éléments fantastiques dépassant l'entendement. – au même titre que l'*Histoire Comique des États et Empires de la Lune*[388] de Cyrano de Bergerac et *The Blazing World*[389] de Margaret Cavendish. Sous sa plume, le noyau terrestre renferme des mondes incroyables, peuplées de créatures hybrides, de trésors enfouis et de langages inconnus. Cependant, c'est en Angleterre que débute concrètement ce que la critique baptise la « science-fiction ». H. G. Wells, père de ce nouveau genre, mêle rationalité et extravagance. *The Time Machine*[390], *The Invisible Man*[391] et *The War of the Worlds* mettent en scène des éléments étrangers à notre système corroborant la logique du tangible. Pour la première fois, des faits concrets se colorent d'une nuance particulière ; des éléments de la vie courante sont déconstruits afin de décrire le trouble susceptible de s'emparer des humains si cela se produisait effectivement. Griffin, le savant albinos devenu soudain invisible grâce à sa potion, n'est pas sans rappeler le Mr. Hyde de Stevenson : abusant d'un pouvoir qu'il sait être le seul à maîtriser, il se métamorphose progressivement en bête cruelle et devient alors un hors-la-loi. Chez Wells, le fantasme est une réalité : il suffit d'un peu d'ingéniosité pour faire croire à l'irrationnel. À plus vaste échelle – et ce bien avant que Neil Armstrong pose le pied sur la Lune –, l'espace est source de fascination. L'immensité des astres prête à façonner des galaxies accueillantes

386. Shelley Mary, *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, London, Lackington, Allen & Co., 1818
387. Verne Jules, *Voyage au centre de la Terre*, Paris, éditions Hetzel, 1864
388. Bergerac de Cyrano, *Histoire Comique des États et Empires de la Lune*, Paris, Henry Le Bret éditeur, 1655
389. Cavendish Margaret, *The Blazing World*, London, A. Maxwell editor, 1668
390. Wells, H. G., *The Time Machine*, London, Heinemann, 1895
391. Wells, H. G., *The Invisible Man*, London, Pearson's Weekly, 1897

ou hostiles et où, la plupart du temps, la Terre est la cible d'une prochaine conquête. L'envahisseur extraterrestre – bien que fondé sur la toute-puissance communiste –, est une menace grandissante au sein de la Première puissance mondiale.

> « A monstrous tripod, higher than many houses, striding over the young pine trees, and smashing them aside in its career; a walking engine of glittering metal, striding now across the heather; articulate ropes of steel dangling from it, and the clattering tumult of its passage mingling with the riot of the thunder »[392].

L'adaptation radiophonique criante de vérité proposée par Orson Welles en octobre 1938 universalise cette crainte et prête à la réflexion sur la possible invasion du monde par des forces étrangères. Comme évoqué plus haut, la télévision et l'ensemble des médias conditionnent déjà la population, dix ans avant le début de la fuerre froide ; l'*Establishment* canalise ses peurs tout en insinuant dans la conscience de chacun que l'autre, le voisin, n'est pas forcément celui qu'il prétend être. Dès lors, la société devient le fléau de demain, la cible de préoccupations plus urgentes. Comprendre pourquoi l'autorité exerce son pouvoir sur le peuple remet en cause la souveraineté de la loi, l'inflexibilité de l'ordre et la valeur de la justice. C'est en ce sens que *Brave New World* brise les barrières de la vraisemblance. Brillant intellectuel, Aldous Huxley est l'un des phares de la pensée contemporaine. Ce roman, publié en 1932, est le point de départ d'une longue analyse des travers de la société. La plupart de ses ouvrages critiquent les nombreux usages et les idéaux de la sphère scientifique potentiellement nuisibles à l'humanité sur le court terme. Chez lui, la science-fiction n'est pas aussi éloignée de la réalité qu'on est en mesure de le croire. C'est en réutilisant, en modifiant et en altérant le tangible, que l'invisible se dévoile. Ainsi, en fonction des traitements chimiques censés créer des individus compatibles, les hommes et les femmes sont conditionnés et divisés en plusieurs sous-catégories vivant en harmonie entre elles, selon leurs capacités intellectuelles. La sexualité est honnie, le plaisir codifié. Plus de nourriture

392. Wells, H. G., *The War of the Worlds*, London, Heinemann, 1898, p. 69, « Un monstrueux tripode, plus haut que plusieurs maisons, enjambait les jeunes sapins et les écrasait dans sa course ; un engin mobile, de métal étincelant, s'avançait à travers les bruyères ; des câbles d'acier, articulés, pendaient aux côtés, l'assourdissant tumulte de sa marche se mêlait au vacarme du tonnerre ». (Wells H.G., *La Guerre des mondes*, Paris, Calmann-Lévy, 1917, p. 60, trad. par Henry D. Davray)

diversifiée, seules les pilules aux goûts factices servent de repas. Les environnements sont des trompe-l'œil afin de préserver l'intégrité des citoyens. L'absence de rébellion et le fait que « tout le monde appartient à tout le monde », comme l'affirme la jeune Lenina, préfigure de plus de trente ans les années psychédéliques et l'âge hippie. Au sein de cet univers, l'homme est malléable, interchangeable et dénué de faiblesses. La conscience n'a d'autre intérêt que de reproduire indéfiniment ce que les prédécesseurs lui ont appris. Le libre arbitre ne s'exprime qu'au sein de la sexualité, dans l'échange de partenaire et dans le refus de procréer par voies naturelles. La civilisation perçue dans ce roman est un cauchemar éveillé, une extrapolation de notre quotidien ressemblant dangereusement à ce que nous connaissons à l'heure actuelle.

> « Bent over their instruments, three hundred Fertilizers were plunged, as the Director of Hatcheries and Conditioning entered the room, in the scarcely breathing silence, the absent-minded, soliloquizing hum or whistle, of absorbed concentration. A troop of newly arrived students, very young, pink and callow, followed nervously, rather abjectly, at the Director's heels. Each of them carried a notebook, in which, whenever the great man spoke, he desperately scribbled. Straight from the horse's mouth. It was a rare privilege »[393].

Le constat glaçant que fait Huxley de la suprématie de la race se répercute sur la plupart des œuvres de science-fiction des années 1960 et 1970 : au centre d'une « norme » établie s'élève toujours un élément perturbateur, le fruit d'une contestation grandissante rongeant les rouages du système. Parmi les êtres qui voient le jour et évoluent dans cette sphère, cette personne est la seule à être consciente de ce qui l'entoure et du caractère factice des relations avec ses semblables. En l'occurrence chez Huxley, John est un « sauvage » car né de façon naturelle, élevé hors du joug de la loi et pensant pleinement par lui-même. Sa culture se diversifie au contact des livres, de la parole et des échanges avec ceux qui vivent reclus, loin des frontières

---

393. Huxley Aldous, *Brave New World*, London, Chatto and Windus, 1932, p. 5, « Au moment où le Directeur de l'Incubation et du Conditionnement entra dans la pièce, trois cents Fécondateurs, penchés sur leurs instruments, étaient plongés dans ce silence où l'on ose à peine respire, dans ce chantonnement ou ce sifflotement inconscient, par quoi se traduit la concentration la plus profonde. Une bande d'étudiants nouvellement arrivés, très jeunes, roses et imberbes, se pressaient, pénétrés d'une certaine appréhension, voire de quelque humilité, sur les talons du Directeur. Chacun d'eux portaient un carnet de notes, dans lequel, chaque fois que le grand homme parlait, il griffonnait désespérément. Ils puisaient ici leur savoir à la source même. C'était un privilège rare ». (Huxley Aldous, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Plon, 1932, p. 20, trad. par Jules Castier)

de la société utopique. C'est parce que lui, l'idéaliste, découvre la vanité des relations entre les humanoïdes que la chasse commence : aussitôt appelé « M. Sauvage », montré du doigt où qu'il aille, repoussé par les siens et traité comme un animal féroce, le salut est dans la fuite. Au-delà d'un simple réquisitoire sur l'importance de réfléchir par soi-même, Huxley développe des questions fondamentales concernant nos valeurs : qu'est-ce que la civilisation ? En quoi doit-on croire ? Jusqu'où portent les limites de la liberté ? La réponse est simple : au bout d'une corde pour avoir rêvé d'amour, de religion et de renouveau.

> « The door of the lighthouse was ajar. They pushed it open and walked into a shuttered twilight. Through an archway on the further side of the room they could see the bottom of the staircase that led up to the higher floors. Just under the crown of the arch dangled a pair of feet. (…) Slowly, very slowly, like two unhurried compass needles, the feet turned towards the right; north, north-east, east, south-east, south, south-south-west; then paused, and, after a few seconds, turned as unhurriedly back towards the left. South-south-west, south, south-east, east… »[394]

Traqué pour des péchés qu'il n'a pas commis, rejeté parce qu'il symbolise la différence, le personnage de John est le héros d'une génération d'entre deux époques : l'âge du Savoir et le temps de l'Espoir. Il incarne la situation que connaît le monde au sortir de la Seconde Guerre mondiale et la crainte de basculer à nouveau dans le chaos. Sa mort brutale est synonyme de perte de l'innocence et d'un refus de connaître les affres du monde adulte. Huxley, en prophète éclairé, prédit ce que l'avenir réserve à l'homme s'il persévère dans une démarche où le profit est roi et le pouvoir souverain. Le meilleur des mondes, aussi barbare soit-il, est déjà aux portes de notre modernité. En d'autres termes, nous sommes à la frontière de ce que l'auteur craignait à son époque, c'est-à-dire un état totalitaire et sans survie de l'espèce possible. En dépit des progrès de la science, du rallongement de l'espérance de vie, de la

394. *Ibid.*, p. 176, « La porte du phare était entrouverte. Ils la poussèrent et entrèrent dans un crépuscule de volets clos. Par une arche à l'autre bout de la pièce ils apercevaient le pied de l'escalier qui montait aux étages supérieurs. Juste sous la clef de voûte pendaient deux pieds. (…) Lentement, très lentement, comme deux aiguilles de boussole que rien ne presse, les pieds se tournèrent vers la droite : nord, nord-est, est, sud-est, sud, sud-sud-ouest ; puis ils s'arrêtèrent, et, au bout de quelques secondes, revinrent avec aussi peu de hâte vers la gauche. Sud-sud-ouest, sud, est… » (*Ibid.*, p. 285, trad. par Jules Castier)

création de machines améliorant son quotidien et de l'expansion territoriale, l'être humain est parvenu à rendre crédible l'impensable. Pourtant, le pire est encore à décrire. La littérature est une arme aux griffes acérées. Ses dégâts, durables, mettent des années avant de cicatriser et laissent une trace indélébile dans les cœurs. La science-fiction permet de décrire l'aspect sombre des pulsions humaines par le moyen de l'extrapolation sensorielle. La déperdition est constante au sein des environnements : rien ne pousse, tout meurt et s'efface au profit du progrès. Quand les hommes souffrent et meurent de faim, les infrastructures s'allongent et s'assombrissent ; si le peuple s'unit sous un même drapeau, la langue évolue et codifie son quotidien. Les écrivains traduisent une peur viscérale de ce que l'avenir nous réserve. De manière générale, le futur tel qu'il est dépeint dans leurs récits n'est jamais le bonheur rêvé par le commun des mortels. Les personnages survivent comme ils le peuvent et enfouissent le désir de rébellion dans leur for intérieur. En poursuivant dans la lignée de *Brave New World*, George Orwell publie *Nineteen Eighty-Four* en juin 1949, une plongée dans les abysses de l'inconscient dessinant les bases de la dystopie, une sous-catégorie de la science-fiction dans laquelle une grande majorité des auteurs contemporains puisent allègrement. Nous sommes au cœur d'une Londres éteinte depuis les guerres nucléaires successives, en proie à une reconstruction profonde de ses fondations et de ses croyances. Divisée en trois grands blocs – Océania, Eurasia et Estasia –, l'humanité est radicalement différente de celle que nous connaissons. Des institutions gouvernementales extrêmement répressives gèrent les blocs en fonction des conflits qu'ils projettent de commettre contre leurs voisins.

> « Beyond the late fifties everything faded. When there were no external records that you could refer to, even the outline of your own life lost its sharpness. You remembered huge events which had quite probably not happened, you remembered the detail of incidents without being able to recapture their atmosphere, and there were long blank periods to which you could assign nothing. Everything had been different then. Even the names of countries, and their shapes on the map, had been different. Airstrip One, for instance, had not been so called in those days: it had been called England or Britain, though London, he felt fairly certain, had always been called London »[395].

395. Orwell George, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg, 1949, p. 41, « Au-delà des dernières années 50, tout se décolorait. Lorsque quelqu'un n'a pas de points de repère extérieurs à quoi se référer, le tracé

À l'aube des années 1950, alors que Kerouac n'a pas encore pris la route, l'auteur dépeint une société imaginaire organisée de telle manière que les membres la composant ne peuvent être heureux. La mise en place de la « *novlangue* » – un langage à contre-courant des habitudes primitives institué par la Police de la pensée à la solde du Parti Unique –, creuse un peu plus la tombe du passé. Chaque mot doit être minutieusement choisi pour réduire au maximum les concepts. La langue perd en saveur ce qu'elle gagne en simplicité. Le monde tel que nous l'avons connu n'existe plus.

> « By 2050—earlier, probably—all real knowledge of Oldspeak will have disappeared. The whole literature of the past will have been destroyed. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron—they'll exist only in Newspeak versions, not merely changed into something different, but actually changed into something contradictory of what they used to be. Even the literature of the Party will change. Even the slogans will change. How could you have a slogan like 'freedom is slavery' when the concept of freedom has been abolished? »[396]

Entre vision apocalyptique d'un futur en marche et constat d'une dégradation imminente, Orwell approfondi les recherches de ses prédécesseurs en créant une société totalitaire basée sur la peur du colonisateur, la surpuissance de la Patrie et les systèmes de surveillance perfectionnés gérant la vie des citoyens. L'entité Big Brother – passée à la postérité en désignant dans le langage courant les institutions portant atteinte aux libertés fondamentales des individus –, regarde constamment la population, la conditionne, la réprime et la soumet. Sous les traits d'un quadragénaire à la fois sévère et rassurant – l'autorité parentale ? la toute-

---

même de sa propre vie perd de sa netteté. Il se souvient d'événements importants qui n'ont probablement pas eu lieu, il retrouve le détail d'incidents dont il ne peut recréer l'atmosphère, et il y a de longues périodes vides à quoi rien ne se rapporte. Tout était alors différent. Même les noms des pays et leur forme sur la carte étaient différents. La première Région Aérienne, par exemple, était appelée autrement dans ce temps-là. On l'appelait Angleterre, ou Grande-Bretagne. Mais la ville de Londres, il en était sûr, avait toujours été nommée Londres ». (Orwell George, *1984*, Paris, Folio, 1950, p. 48, trad. par Amélie Audiberti)

396. *Ibid.*, p. 68, « Vers 2050, plus tôt probablement, toute connaissance de l'ancienne langue aura disparu. Toute la littérature du passé aura été détruite. Chaucer, Shakespeare, Milton, Byron n'existeront plus qu'en versions novlangue. Ils ne seront pas changés simplement en quelque chose de différent, ils seront changés en quelque chose qui sera le contraire de ce qu'ils étaient jusque-là. Même la littérature du Parti changera. Même les slogans changeront. Comment pourrait-il y avoir une devise comme « La Liberté c'est l'esclavage » alors que le concept même de la liberté aura été aboli ? » (*Ibid.*, p. 75, trad. par Amélie Audiberti)

puissante politique ? –, son œil inquisiteur ne laisse échapper aucun détail et dérange moins que la présence de la Police de la Pensée qui, elle, est très mal perçue en raison de sa réalité tangible. La vision omnisciente de la société n'est pas sans évoquer la présence de Dieu – ou plutôt d'un dieu parmi tant d'autres – qui contemple son œuvre, admire ses sujets et dicte les règles à suivre. Sa présence est si ancrée dans la réalité que rien ni personne ne peut échapper à son contrôle.

> « He took a twenty-five cent piece out of his pocket. (…) On the other face of the coin the head of Big Brother. Even from the coin the eyes pursued you. On coins, on stamps, on the covers of books, on banners, on posters, and on the wrappings of a cigarette packet—everywhere. Always the eyes watching you and the voice enveloping you. Asleep or awake, working or eating, indoors or out of doors, in the bath or in bed—no escape. Nothing was your own except the few cubic centimetres inside your skull »[397].

Les « télécrans » installés dans les rues et les maisons diffusent en permanence les messages du Parti : la loyauté, le travail obligatoire et la présence requise de chacun des membres du peuple abrutie les idées de révolte. En revanche, comme dans la plupart des récits mettant en scène des situations extrêmes paraissant inéluctables, un personnage s'extirpe toujours de la masse et refuse d'adhérer à une idéologie qui ne lui correspond pas. Dans *Brave New World*, Johnny le Sauvage est né hors du système et demeure le seul à avoir été instruit ; Winston Smith, le héros de *Nineteen Eighty-Four*, ne connaît malheureusement pas cette chance. Conditionné depuis sa plus tendre enfance aux règles strictes de la vie moderne, il travaille au sein du Ministère de la Vérité, organisme chargé de remanier les archives historiques afin que toutes traces de troubles ou d'alliances avortées soient effacées et que le passé corresponde aux désirs du Parti. Aux portes de la guerre avec un État concurrent, Smith refuse de modifier les données et crée une brèche dans l'ordre établi. Désormais traqué et vilipendé pour s'être

397. *Ibid.*, p. 34, « Il prit dans sa poche une pièce de vingt-cinq cents. (…) Sur l'autre face de la pièce, il y avait la tête de Big Brother dont les yeux, même là, vous poursuivaient. Sur les pièces de monnaie, sur les timbres, sur les livres, sur les bannières, sur les affiches, sur les paquets de cigarettes, partout ! Toujours ces yeux qui vous enveloppait. Dans le sommeil ou la veille, au travail ou à table, au-dedans ou au-dehors, au bain ou au lit, pas d'évasion. Vous ne possédiez rien, de dehors de quelques centimètres cubes de votre crâne ». (*Ibid.*, p. 41, trad. par Amélie Audiberti)

mesuré à l'Œil du Jugement, il fuit son existence au péril de sa vie. Grâce à ce livre fondateur pour la génération des années 1950 et 1960, Orwell met en garde ses lecteurs contre la mainmise du pouvoir. Outre le fait d'être une parabole du despotisme moderne dénonçant les effets du capitalisme, le savoir-faire de l'écrivain ne bascule jamais dans une charge ouverte visant un régime en particulier. Entre ses mains, l'*American Way of Life* est tout aussi attaqué que le communisme de Staline et ses successeurs : on se rend compte que les deux systèmes politiques évoluent en symbiose sans jamais concrètement s'imposer face à l'autre. L'équilibre précaire que propose Orwell est maintenu par la puissance de Big Brother, la seule donnée capable de faire régner l'ordre d'une main de fer dans un monde où l'espoir n'est plus permis. Au sein de l'Union Européenne, l'Angleterre tient une place particulière, en décalage avec les autres pays constitutifs de l'État. Les années 1950 restructurent une économie en perdition et tente de redéfinir des bases précises. À travers la musique, la mode, le cinéma et la littérature, le modèle américain déferle inéluctablement sur la société anglaise sans que rien ni personne ne puisse y changer quoi que ce soit. Les modèles d'outre-Atlantique – comme les beat, James Dean ou bien Marlon Brando –, influencent la jeunesse se scindant en trois catégories sociales distinctes : les lower classes, les middle-classes et les upper classes, chacune n'ayant pas ou peu de rapports amicaux avec l'autre. Le critique Bertrand Lemonnier dresse l'état des lieux du pays à cette époque en nous disant que,

> « comme le cinéma de la fin des années cinquante le montre dans certains longs-métrages, l'Angleterre change dans cette période d'après-guerre où la société de consommation à l'américaine commence à produire des richesses, mais aussi à attirer le Tiers Monde décolonisé et à déstabiliser une jeunesse en devenir, qui se réfugie parfois dans la délinquance »[398].

Au tournant des années 1960, au moment où l'Angleterre retrouve un poids et une valeur au niveau mondial, la jeunesse est en proie à une violence sans précédent, en guise d'ultime recours pour refuser les lois et s'élever contre le passéisme de leurs traditions. Poussés par une haine dictée par l'injustice ambiante et la pauvreté, la plus basse couche de la population

398. Lemonnier Bertrand, *L'Angleterre des Beatles*, Paris, Kimé, 1995, p. 62

s'insurge contre les hauts dirigeants. Ce sentiment est exacerbé dans les pages de la littérature de l'époque où délinquance et anticipation cauchemardesque sont à la base du roman d'Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*. Au sein de ce récit très sombre, l'auteur construit une réalité dans laquelle la violence est la seule solution pour vaincre ses démons. Afin de mettre à mal les pulsions destructrices s'emparant des citoyens, les autorités répondent par une autre forme de répression, plus pernicieuse et toute aussi puissante : la torture psychologique. Alex Delarge, le narrateur de cette apocalypse prochaine, est un jeune homme de quinze ans qui occupe ses soirées à voler, violer et détruire des vies. Porte-parole d'une contestation prenant de plus en plus d'ampleur, il incarne avant tout la jeunesse perdue, flouée, dont les rêves et les espérances sont brisées suites aux guerres. Dans un avenir proche, où les bandes créent eux-mêmes leur propre langage, Alex popularise le « *Nadsat* », un méta-argot composé de russe, de manouche et d'anglais.

> « It was nadsats milking and coking and fillying around (nadsats were what we used to call the teens), but there were a few of the more starry ones, vecks and cheenas alika (but not of the bourgeois, never them) laughing and govoreeting at the bar. You could tell from their barberings and loose platties (big stringy sweaters mostly) that they'd been on rehearsals at the TV studios round the corner »[399].

Le travail de déconstruction du langage atteint ici son paroxysme. La novlangue d'Orwell est entièrement bouleversée au profit d'apports stylistiques et verbaux de nombreuses autres sources. Grâce à l'élaboration du Nadsat, Burgess démontre que la langue est universelle et interchangeable ; les mots étrangers signifient davantage que le dialecte usuel. C'est la raison pour laquelle les jeunes de ce roman mélangent avec bonheur sonorités alléchantes, termes en contradiction les uns avec les autres et vulgarités masquées pour n'être compréhensible qu'entre eux. Ainsi, le monde adulte est définitivement mis à l'écart ; une partie de la

399. Burgess Anthony, *A Clockwork Orange*, London, William Heinneman edition, 1962, p. 22 « C'était tout nadsats et compagine, le Korova, en train de moloker et de coker et de totonner (nadsats, c'était comme ça qu'on appelait entre nous les moins de vingt ans), mais avec aussi quelques vecks et quelques ptitsas genre plus viokcho (pas beaucoup, et pas genre bourgeois, ça jamais) en train de rigoler et de govoriter au bar. Rien qu'à voir leur tiffure et leurs plastrusques à la débraille (gros chandails à côtes surtout) on n'avait pas de mal à deviner qu'ils sortaient d'une répétition dans les studios de la Télé d'à côté » (Burgess Anthony, *L'orange mécanique*, Paris, Robert Laffont, 1972, p. 37, trad. par Georges Belmont et Hortense Chabrier)

population se positionne volontairement à contre-courant des préceptes établis pour prôner de nouvelles perspectives sociales. Le succès retentissant du roman – immortalisé en 1971 au cinéma[400] par un Stanley Kubrick se jouant du conventionnalisme en poussant encore plus loin le scandale – sert de modèle à une délinquance en manque de sensations fortes et de violences gratuites. À plus large échelle, *A Clockwork Orange* est en quelque sorte la continuation de *Naked Lunch* dans le sens où Burroughs et Burgess explorent à la fois les limites de la parole et les capacités de résistance de l'être humain soumises à des traitements psychologiques extrêmes. Au sein de ces deux œuvres, le lecteur est embarqué dans une expérience repoussant les limites de la rationalité et le faisant s'interroger sur ses propres actions : qu'adviendrait-il si l'on refusait catégoriquement ce qui nous est proposé ? Les réponses se trouvent à l'intérieur d'une œuvre glacée, sans espoirs, hantée par la présence d'Alex Delarge, dernier survivant d'une littérature dangereusement proche de la réalité. Cependant, aussi cruel et malfaisant soit-il, ce personnage incarne à lui seul la contestation de son époque et demeure à jamais le symbole du refus.

> « youth must go, ah yes. But youth is only being in a way like it might be an animal. No, it is not just like being an animal so much as being like one of these malenky toys you viddy being sold in the streets, like little chellovecks made out of tin and with a spring inside and then a winding handle on the outside and you wind it up grrr grrr and off it itties, like walking, O my brothers. But it itties in a straight line and bangs straight into things bang bang and it cannot help what it is doing. Being young is like being like one of these malenky machines »[401].

N'en déplaise à ses détracteurs, la science-fiction est une continuation littéraire d'envergure de la contestation. Depuis la parution des ouvrages de Wells, Orwell, Clarke ou bien Assimov, l'homme n'est plus le centre des préoccupations comme cela fut le cas auparavant.

---

400. Kubrick Stanley, *A Clockwork Orange* (*Orange mécanique*), United States, Warner Bros., 1971

401. Burgess Anthony, *A Clockwork Orange*, London, William Heinneman edition, 1962, p. 140 « faut que jeunesse se passe, hé oui. Sauf qu'être jeune, ça revient à être plus ou moins comme qui dirait un animal. Enfin, non, ce serait plutôt moins un animal qu'un de ces malenkys jouets qu'on reluque à l'étal des camelots, qu'on dirait des petits tchellovecks en fer-blanc, avec un ressort à l'intérieur et, à l'extérieur une clé pour le remonter et on y va grr grr grr et voilà que le truc se met à itter tout seul, l'air de marcher ou pas loin. O mes frères. Seulement itter tout droit devant en butant bang bang dans les choses sans pouvoir s'empêcher de faire ce qu'il fait. Oui, être jeune, c'est ressembler à une de ces malenkys mécaniques ». (Burgess Anthony, *L'orange mécanique*, Paris, Robert Laffont, 1972, p. 213, trad. par Georges Belmont et Hortense Chabrier)

C'est l'incarnation d'un tout qui prime sur l'unicité. Ce basculement des topoï antiques favorise la mise en place de nouvelles pistes de réflexion. Ainsi, le développement de la vision littéraire commune aux auteurs européens et américains d'un univers mouvant – où les dimensions se chevauchent, les créatures hybrides se croisent, les réalités s'estompent et les êtres se désagrègent –, fait partie de notre modernité. Entre aventures intérieures et dérèglements des sens, l'écrivain fait preuve d'anticipation concernant l'avenir de son art.

Depuis Gertrude Stein, Orwell et Burgess, le processus littéraire est synonyme de déconstruction, à tel point que la lecture devient une tâche particulièrement difficile. Les variations du langage sont autant de pistes de réflexion pour des intellectuels se jouant des normes, transgressant les interdits et puisant dans l'ineffable. Nous l'avons dit, cet art de composer se décline de nombreuses manières au fil des décennies et trouve en Burroughs un accomplissement majeur. Dans la continuité de ses modèles, il passe outre l'acte de rédaction en malmène physiquement la page dans ses cut-ups. La feuille blanche signifie « à présent » et promet de nouvelles aventures ; ce qui n'est pas clairement exprimé prend un sens inédit et sans équivoque. Les mots sont conçus pour être utilisés, remplacés, bousculés ou, mieux, transgressés. Or, à la mort de Kerouac et Cassady, la Beat Generation n'existe plus. Le deuxième mouvement littéraire du XXème siècle prend fin subitement. L'évolution stylistique du roman américain – popularisée sous la plume de Twain – est en phase de sombrer dans de noirs abîmes. Les jeunes et la communauté artistique sont en deuil ; qui peut comprendre désormais leurs peines ? Quelle figure s'élève pour s'adresser au nom de tous ? Et, par extension, comment parvenir à garder unie la jeunesse dans une époque en proie à des bouleversements sans précédent ? L'entreprise est plus rude qu'il n'y paraît. En effet, il n'existe pas, à proprement parlé, de successeur au mouvement beat. La bande de Kerouac ayant prôné un retour aux valeurs initiales – à la recherche de soi à travers le voyage, la perte de contrôle et à l'affranchissement de toutes formes de contrainte – le résultat est à la hauteur de leurs espérances. À partir du début des années 1970, coucher sur la page des sensations personnelles revient à s'isoler du reste des hommes afin d'être auto-suffisant dans son propre cosmos littéraire. Au contact des beat, la littérature expérimente une approche résolument tournée vers une libération totale de la lecture, dans laquelle le roman s'écrit en fonction de la perception première. L'accélération de la pensée, des mouvements contestataires et des sujets

d'analyses pour repousser les limites de la création replacent l'homme au centre de préoccupations philosophiques et psychologiques. Malgré une absence formelle de dénomination, les critiques tendent à dégager une troisième école littéraire, « l'anticipation sociale », regroupant l'ensemble des travaux actuels. Sous cette appellation obscure se cache en réalité des ouvrages à nouveau enracinés dans notre réalité, traitant de sujets proches de la vie quotidienne. À contre-courant de la science-fiction, cette école évoque des phénomènes mondiaux entourant la vie des citoyens ; le livre s'interprète alors comme étant le reflet de ce que l'humanité est devenue. L'homme au centre de sa propre évolution se transforme en une conscience créant pour lui-même et pour la société, tout en étant porteur d'un sens dépassant sa compréhension. Le destin du personnage retrouve son statut primitif, en d'autres termes redevenir la cible des mutations sociales en cours dans lesquelles il s'investi. Il est à la fois acteur et témoin du cours inéluctable de l'Histoire. La littérature américaine connait donc un tournant important dans son existence. Loin de la frénésie suscitée par les explorations spatiales d'Assimov et les perspectives futuristes de Philip K. Dick, de nombreux auteurs – Philip Roth, Ken Kesey et John Updike en tête – délaissent les thèmes littéraires récurrents des années 1950 – 1960 pour se focaliser sur des faits universels survenant au hasard des émotions, en réponse à la disparition des beats. Se connaître au milieu des hommes et savoir la place qui revient à chacun d'entre nous est hautement plus passionnant que de comprendre les mécanismes de la société. Au milieu de ces multiples savoir-faire, dissimulé sous son large chapeau, se cache un prosateur discret de l'Amérique. Malgré une timidité paralysante et une mélancolie à fleur de peau, Richard Brautigan, figure incontournable de la péninsule intellectuelle de la décennie 1960 – 1970, est sans nul doute l'un des rares auteurs contemporains à partager des moments intimes avec ses lecteurs. Des thématiques simples mais subtilement détournées, des goûts communs échangés avec l'inconnu croisé dans la rue, le « dernier des Beats » est aussi le meilleur ami d'une grande frange de la population. Les jeunes se reconnaissent en lui et le baptisent de la sorte afin de prolonger le mouvement contestataire ébranlant l'Amérique depuis déjà quelques années. La tâche qui incombe à Brautigan est donc de poursuivre les idées libertaires des beats tout en ancrant ses récits dans une modernité immédiate, mais tel n'est pas son objectif. La plupart du temps croqués avec humour, les anti-héros de ses romans sont des rencontres du quotidien, des gens dont les actions communes n'ont rien d'extraordinaire mais qui, sous sa coupe, deviennent des légendes.

> « I hadn't had a day like since that car ran over me a couple years ago and broke both my legs. I got a nice settlement out of that. Even though I was in traction for three months, it beat working for a living and oh, what times I had! dreaming of Babylon there in the hospital »[402].

Suivant la tradition flaubertienne de produire un roman basé sur le « rien » – où la banalité des situations rythme la vie quotidienne – et se basant sur les esquisses de Burroughs pour rester au plus proche de l'immédiateté de la perception, les chapitres de Brautigan sont volontairement très courts, en décalage les uns avec les autres, comme des tableaux impressionnistes centrés sur des scènes bigarrées et souvent absurdes de sa propre enfance.

> « The man walked over to a rat that was busy eating a friend and placed the pistol against the rat's head. The rat did not move and continued eating away. When the hammer clicked back, the rat paused between bites and looked out of the corner of its eye. First at the pistol and then at the man. It was a kind of friendly look as if to say, "When my mother was young she sang like Deanna Durbin »[403].

Admiré par la communauté hippie pour son avant-gardisme et le travail apporté à la langue, cible favorite des détracteurs en raison de la malléabilité de ses récits, Brautigan poursuit le dessin de Kerouac de repenser la littérature américaine et de la repousser le plus loin possible dans ses retranchements. Son deuxième roman, *Trout Fishing in America*, attire l'attention de la critique par l'audace de son propos. En effet, l'histoire n'est ici qu'un artifice dans laquelle les actions des protagonistes sont autant de manifestations de la vie courante. Donc,

---

402. Brautigan Richard, *Dreaming of Babylon : A Private Eye Novel 1942*, New York, Delacorte Press/ Seymour Lawrence, 1977, p. 100, « Je n'avais pas connu une journée pareille depuis le jour où je m'étais fait renverser par une voiture deux ans plus tôt et que je m'étais fait casser les deux jambes. J'avais eu droit à une belle indemnité. Même s'il avait fallu que je reste couché trois mois en extension, c'était mieux que de travailler pour vivre ; et puis alors, quelles merveilleuses journées j'avais passées à rêver de Babylone à l'hôpital ». (Brautigan Richard, *Un privé à Babylone*, Paris, 10/18, 1981, p. 111, trad. par Marc Chénetier)

403. Brautigan Richard, *Trout Fishing in America*, San Francisco, Four Seasons Foundation, 1967, p. 13, « Le monsieur s'est approché d'un rat qui était en train de manger un ami et il a appuyé le revolver sur la tête du rat. Le rat n'a pas bougé, il a continué à grignoter tranquillement. Quand le chien s'est relevé avec un déclic, le rat a fait une petite pause entre deux bouchées et il a jeté un coup d'œil sur ce qui se passait. D'abord sur le pistolet, suite sur le monsieur. C'était un regard plutôt amical, comme pour dire : « Quand ma mère était jeune, elle chantait comme Deanna Durbin ». (Brautigan Richard, *La pêche à la truite en Amérique*, Paris, Christian Bourgois, 1974, p. 197 – 198, trad. par Marc Chénetier)

comprendre les rudiments de la pêche, intégrer des notions puisées dans le dictionnaire et admirer les différentes teintes de couleurs du ciel sont autant d'aspects primordiaux de ses romans. L'auteur se camoufle derrière chaque visage : sa parole épouse les mots des personnages, sa vision se mêle à la pensée globale. C'est l'œuvre d'un tout au service de celui qui sait écouter. La plupart du temps, les thèmes servent de prétextes pour décrire des états d'esprit, des pensées inopinées et des souvenirs liés à des images. Ainsi, la pêche à la truite en Amérique désigne tout et son contraire : c'est l'incarnation d'un savoir ancestral acquis au fil de l'eau, des lieux disparus ou altérés, des personnes, des masques, des mots et bien d'autres surprises encore. Chez Brautigan, rien n'est figé pour la postérité : le mouvement emplit les pages et entraîne tout dans son sillage ; le moindre objet joue le rôle qui lui est assigné et accompli parfois des actions insoupçonnées. Entre merveilleux et ironie mordante sur la société moderne, la banalité s'élève au rang de magie.

> « This is the autopsy of Trout Fishing in America as if Trout Fishing in America had been Lord Byron and had died in Missolonghi, Greece, and afterward never saw the shores of Idaho again, never saw Carrie Creek, Worsewick Hot Springs, Paradise Creek, Salt Creek and Duck Lake again »[404].

Injustement oublié à notre époque, il fait partie des derniers représentants d'une écriture à la croisée des chemins. Les mots ont pour lui une valeur dépassant le cadre de la relation créateur/invention. Aussi bien dans ses romans que dans ses poèmes, les deux évoluent de pair ; chacun manipule l'autre à sa guise. Ainsi, son œil acéré critique la société des années 1960 – 1970 et a recours à des images poétiques pour apaiser les troubles agitant la Nation. Profondément influencé par les haikus, la culture japonaise et la place prédominante de la Nature telle qu'elle est représentée dans les écrits de Kerouac, Brautigan tisse une œuvre silencieuse, feutrée et innocente dans laquelle il s'insère entre les faits rapportés ; l'écriture est dès lors indissociable de la main traçant les caractères.

---

404. *Ibid.*, p. 34, « Ceci est l'autopsie de La Pêche à la Truite en Amérique, comme si La Pêche à la Truite en Amérique avait été Lord Byron et qu'il était mort à Missolonghi, en Grèce, et n'avait jamais revu les rives de l'Idaho par la suite, n'avait jamais revu Carrie Creek, les Sources Chaudes de Worsewick, Paradise Creek, Salt Creek ni Duck Lake ». (*Ibid.*, p. 222, trad. par Marc Chénetier)

> « Richard a toujours eu une façon particulière de regarder les choses les plus banales, comme s'il ne les comprenait pas tout à fait. Une ampoule au fond d'un placard, une tempête de neige qui ne compte que deux flocons, les cadavres des sapins dans les rues de San Francisco, quelques jours après Noël. C'est pour cela qu'il a un style. C'est pour cela qu'il est un bon compagnon d'armes, un ami loyal. Ses mots sont encore vivants. Ils interrogent l'invisible pourquoi des choses sans proposer de certitude, de réponse définitive. Ils sont inattendus. Ils déjouent la logique et dérapent, progressent par associations d'idées, rapprochements incongrus. Ils sont comme la vie, complètement hors de contrôle. Ils sont la poésie »[405].

Dans la préface de son deuxième recueil, Marc Chénetier soulève un point important chez Brautigan. Il nous dit que l'amour que lui voue le public réside dans la proximité instaurée entre eux. Bien que discret et timide, à contre-courant de l'attitude scénique de la Beat Generation, sa voix porte vers des valeurs primitives. Pêcher tranquillement au lever du jour, sentir le vent caresser ses cheveux, déguster des plats préparés avec amour et respirer l'air pur dans les forêts, tels sont les plaisirs simples popularisés par Brautigan. Issu de la misère, incompris de ses camarades, malheureux à cause des maltraitances de ses beaux-pères successifs, l'écrivain utilise la littérature pour traduire son quotidien et esquisser sur la page ses émotions. Sa langue est universelle, s'adresse à toutes les sensibilités et ne cherche ni à imposer une norme, ni à populariser des messages. Dans chaque phrase se cache son sourire ; ses histoires malicieuses mêlent avec bonheur gravité et légèreté. Le résultat est là, dans sa nudité : délicat et fragile, comme les ailes du papillon.

« Moonlight drifts from over

A hundred thousand miles

To fall upon a cemetery.

It reads a hundred epitaphs

And then smiles at the nest of

405. *Ibid.*, p. XIII

Baby owls »[406].

Bien qu'effacée, la mort est omniprésente dans ses recueils : au détour d'une rue, silencieuse ou tapageuse, elle entraîne les âmes vers des ailleurs infranchissables. Elle ne gouverne pas seulement son entreprise rédactionnelle, c'est un passage obligatoire et inéluctable dans lequel sombre tout un chacun. Bien que conscient de sa présence, Brautigan la tourne en dérision afin de ne pas en être affecté. Seul et oublié de ses admirateurs, le « dernier des Beats » met fin à ses jours le 14 septembre 1984 avec une arme pour amie.

La disparition brutale de Richard Brautigan, le dernier pilier de l'époque Beat Generation, blesse durablement la communauté littéraire. Les années 1960 – 1970 semble s'effacer au profit d'une évolution de la pensée, à la fois immédiate et introspective. L'écho de son suicide n'est d'ailleurs pas sans rappeler la manière dont Hemingway et Scott ont fait leurs adieux au monde quelques années auparavant. L'Histoire se répète, les souvenirs s'effacent. Des amis, des lecteurs et des connaissances de passage sont privés d'une présence réconfortante. Parmi ses proches relations, l'écrivain Jim Harrison est certainement celui qui en est le plus affecté. Aussi complémentaires que différents, partageant une vision commune de l'Amérique et de son avenir, les deux hommes sont les passeurs d'un savoir encore intact. La perte de celui qu'il considère comme son meilleur ami engage Harrison à revoir ses priorités, autrement dit se recentrer sur des valeurs existentielles délaissées par le pays. S'ouvre alors « l'ère du mirage », un vaste champ où l'expérimentation textuelle puise dans des domaines aussi riches que variés. Le « réalisme magique » d'Amérique du Sud – dans lequel des éléments irrationnels tissent des liens étroits entre les genres disparates, comme le naturalisme et le fantastique – a une influence considérable sur l'écriture américaine durant les années 1970. Au sein de cet univers où la réalité épouse le merveilleux, Harrison rend hommage aux racines de ses ancêtres, ceux qui ont vu le jour et fermé les yeux sur un

406. Brautigan Richard, *The Edna Webster Collection of Undiscovered Writings*, New York, Mariner Books, 1999, p. 103, « Le clair de lune dérive sur plus / De cent mille miles / Avant de tomber sur un cimetière. / Il lit une centaine d'épitaphes / Puis sourit à une nichée de / Bébés chouettes ». (Brautigan Richard, *C'est tout ce que j'ai à déclarer*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2016, p. 651, trad. par Thierry Beauchamps, Frédéric Lasaygues et Nicolas Richard)

continent en proie aux évolutions les plus radicales. Chez lui, les espaces sauvages, l'aventure et la fraternité avec les derniers indiens ramène la société à ses fondamentaux. Dans la veine kerouacienne, la Nature et son pouvoir – magnifiés et magnifiques – sont au centre des récits. Perdu dans cette immensité, le personnage n'est qu'une infime partie d'une totalité hors de contrôle, un monde inviolé. Les romans sont conçus comme des films : la page est un panorama en mouvement constant, la phrase les actions des acteurs à immortaliser.

> « Driving northwest on the river road my thinking got shaken up when I took a left on Route 14 and up the forested hill into farmland toward Rochester. The river was so beautiful it made my breath short and the farmland, well, was just good farmland. My mind made an abrupt jump to the idea that my dad was a river town and my mon was farmland »[407].

Dans la majorité des cas, le narrateur est une extension de sa personnalité. C'est lui l'*English Major*, celui qui, à l'orée du grand sommeil, voyage à travers le continent pour découvrir d'ultimes merveilles ; c'est encore lui le mystérieux Chien Brun, le personnage de sang-mêlé se jouant de tout et de tout le monde ; c'est à nouveau lui la jeune Dalva, issue également d'un métissage et ne se sentant pas à sa place dans la société des années 1980.

> « Naomi has called from the country school where she teaches to see if Dalva can come for dinner. Naomi has to take Ruth to her piano recital, an event that Dalva loathes because they keep playing the same pieces over and over. This child is not sharp for the grace of repetition, nor was I, tough there are penalties for this restlessness »[408].

---

407. Harrison Jim, *The English Major*, New York, Grove Press, 2008, p. 17, « Alors que je roulais vers le Nord-Ouest en longeant le fleuve, je me suis emmêlé les pinceaux en bifurquant à gauche sur la Route 14 pour gravir une colline boisée vers des terres cultivées et Rochester. Le fleuve était si beau que j'en avais parfois le souffle coupé, et les terres cultivées, eh bien, c'était juste de la bonne terre. Mon esprit a fait un grand écart et j'en suis venu à me dire que mon père était une ville fluviale et ma mère des terres cultivées ». (Harrison Jim, *Une odyssée américaine*, Paris, Flammarion, 2008, p. 28 – 29, trad. par Brice Mattieussent)

408. Harrison Jim, *The Road Home*, New York, Atlantic Monthly Press, 1998, p. 8, « Naomi a téléphoné de l'école de campagne où elle enseigne, pour savoir si Dalva peut venir dîner. Naomi doit emmener Ruth à son récital de piano, un événement que Dalva déteste parce qu'elles jouent sans cesse les mêmes morceaux. Cette enfant n'apprécie guère le charme de la répétition, tout comme moi jadis, même si cette impatience entraîne tout

Poursuivant dans la veine de la Beat Generation comme le font ses contemporains, l'auteur se raconte à plusieurs époques de son existence et montre ainsi au public un être à sa portée. L'écrivain ne craint pas de paraître faible dans ses désirs ; au contraire, en se moquant gentiment de ses mésaventures sexuelles et amicales, il revendique sans amertume ses défauts et a donc pour vocation de transmettre un mouvement de pensée rattaché aux valeurs primitives de l'homme. Son dessin s'esquisse dans l'harmonie avec la création de Dieu et la prise de conscience d'un retour salutaire à la simplicité, hors du système. « Big Jim » Harrison – comme le surnomme ses proches –, est un arbre, une forêt, un cerf aux aguets, un sanglier échappant à la captivité, de multiples facettes de la Nature. L'appel de Grand Nord perçut par London résonne dans les pages de ce nouvel héros de l'Amérique moderne où la chaleur de l'âtre, les actions perpétuelles des protagonistes échauffées par l'alcool et la pulsion sexuelle exacerbée, tiennent une place prépondérante. Le feu consumant les cœurs et rassurant l'âme est au cœur de l'entreprise rédactionnelle d'Harrison, sa force motrice. Ici, les hobos de Kerouac sont de pauvres ranchers essayant de survivre face à la modernisation des machines ; les femmes rebelles et émancipées cherchent vainement à se faire une place dans un monde dominé par la présence masculine ; l'Ouest sauvage est digne des productions de John Ford. Chez Harrison, le lecteur ressent les effets du temps qui court, des amis s'éloignant dans le noir, des liens brisés par la mort, la nostalgie d'une paix révolue. Entre désillusions et mélancolie, les paysages défilent.

> « Here I was at dawn on the Mexican border near a little village, really only four houses, called Lochiel where there was an official custom crossing no longer in use. I shared the stupendous view of a broad valley surrounded by mountains with the rising sin which had a grander perspective but mine was plenty good. […] I was so excited by where I was I walked too fast for an hour or so and when I slowed down my legs felt a bit wobbly. Act you age, I thought. In the distance, perhaps a half mile or so, I saw a dozen people scurrying along the

---

un cortège de désagréments ». (Harrison Jim, *La route du retour*, Paris, 10/18, 1998, p. 17, trad. par Brice Mattieussent)

edge of a beige mesa then descend into a wooded gully. They were doubtless migrants from the south looking for better wages »[409].

The English Major, l'un de ses derniers romans, est plus qu'un retour aux sources. Le livre pose la question de savoir où se situe la part d'innocence à l'intérieur de chacun de nous. Le narrateur traverse les États pour non seulement dire adieu à la Nature sauvage, mais surtout afin de retrouver son enfance et regarder à nouveau le monde avec des yeux neufs. L'insouciance des premiers âges avec son cortège de merveilles retrouvées est l'occasion pour Harrison de tirer sa révérence sur une note à la fois mélancolique et sereine. Malgré les épreuves endurées, l'homme adulte fait enfin la paix avec sa jeunesse. Usé par les années et rassasié des excès d'une vie bien remplie, l'écrivain rend ici un ultime hommage à la terre sur laquelle ont grandi des rêves et des espoirs. Les siens ? Sans nul doute. Il suffit pour s'en persuader de se laisser happer par la marche en avant des nouvelles, poèmes et romans de l'un des prosateurs les plus anticonformistes du XXème siècle. Un souffle épique balaie les pages et les pas de l'homme cheminant sur les sentiers du Nouveau Monde. L'héritage des Anciens – tels Steinbeck, Hemingway, Thoreau, Auden et Kerouac – est manifeste dans la majorité de ses productions. Outre *A Good Day to Die*[410] et *Dalva*[411], où l'amour de la vie fascine autant que la mort quand la différence s'avère être une force, *The English Major* n'est pas ce qu'il convient de baptiser une « œuvre testament », terme bien trop réducteur pour un unique récit. En revanche, c'est l'ensemble de la production d'Harrison qu'il faut envisager sous cet angle. En effet, depuis la parution du recueil de poèmes *Plain Song*[412] en 1965, l'auteur dresse un portrait sans concessions des États-Unis en fustigeant les idées reçues et en démythifiant le pays pour mieux cerner les troubles internes à la société. Procéder de la sorte revient à tirer un

---

409. Harrison Jim, *The English Major*, New York, Grove Press, 2008, p. 165, « J'ai rejoint à l'aube la frontière mexicaine, près d'un petit village nommé Lochiel qui en réalité se réduisait à quatre maisons et où se trouvait un poste de douane officiel aujourd'hui désaffecté. Je partageais le panorama somptueux d'une large vallée entourée de montagnes avec le soleil levant qui jouissait d'une perspective plus grandiose, mais la mienne me suffisait largement. […] Je me sentais tellement transporté par l'endroit où je me trouvais que j'ai marché trop vite durant environ une heure et, lorsque j'ai ralenti, mes jambes m'ont paru en coton. « Agis comme un garçon de ton âge », ai-je alors pensé. Au loin, à quelques huit cents mètres, j'ai vu une dizaine de personnages qui progressaient sur la crète d'une mesa beige avant de disparaître dans un goulet boisé. Sans aucun doute des migrants venus du Sud à la recherche de salaires meilleurs ». (Harrison Jim, *Une odyssée américaine*, Paris, Flammarion, 2008, p. 186-187, trad. par Brice Mattieussent)

410. Harrison Jim, *A Good Day to Die*, New York, Simon & Schuster, 1973

411. Harrison Jim, *Dalva*, New York, Seymour Lawrence, 1988

412. Harrison Jim, *Plain Song*, New York, W. W. Norton, 1965

trait définitif sur le passé d'un continent en mouvement perpétuel. L'écrivain, voyant et voyeur, entraîne le côté bien-pensant des institutions, le puritanisme et les croyances religieuses dans une chute salvatrice pour mettre à bas des siècles de vaine dévotion. Tour à tour cruel, complaisant et anarchiste, Harrison est avant tout un rempart contre l'ignorance. Cependant, toujours aussi marqué par la disparition de Brautigan, l'auteur côtoie continuellement la mort, s'attaquant à des animaux sur le bord de la route ou bien celle s'emparant des visages qui renoncent à lutter contre la maladie. Dans le processus de déstructuration de la bienséance entrepris depuis l'avènement de la Beat Generation, « Big Jim » abandonne derrière lui les armes de sa jeunesse pour entamer doucement une nouvelle aventure, la vieillesse.

> « I will reach sixty-five in December. There are somewhat comic realizations in the aging process that you thought you understood previously but it was very much a surface understanding. Primary among these is that all happens just once. (…) Reading your own face is, of course, a different matter. It often becomes so tiresome you don't really see it. The idea that you are passing this way only once is well beyond mirrors to tell a significant part of the story »[413].

De ce dernier combat, le vainqueur n'est jamais celui que l'on espère. Jim Harrison s'éteint le 26 mars 2016 à l'âge de 78 ans. Grand amateur de viande crûe ou cuite, d'escapades improvisées, de rencontres inopinées et d'aventures sexuelles torrides, le dernier représentant d'une littérature instantanée – où la Nature, le plaisir de l'inconnu et l'amour de l'autre s'épousent – s'efface lentement de la scène. Depuis la disparition de Kerouac et Cassady, la Beat Generation n'est plus qu'un souvenir ; certains se remémorent les échanges passionnés avec les beats, d'autres se rappellent de l'ambiance particulière de la bohème de Greenwich Village durant les années 1960 mais tout ceci relève du passé. La montée en puissance de la

413. Harrison Jim, *The Road Home*, New York, Atlantic Monthly Press, 1998, p. 362, « J'aurai soixante-cinq ans en décembre. Le processus du vieillissement inclut quelques aspects comiques ; ainsi, on croit le comprendre, mais il s'agit seulement d'une compréhension superficielle. Un fait essentiel de ce processus : il ne se produit qu'une fois. (…) Lire son propre visage est, bien sûr, une tout autre affaire. Il devient souvent si ennuyeux qu'on ne le remarque même plus. À dire vrai, l'idée que votre état présent ne se produira qu'une seule fois va bien au-delà des seuls miroirs ». (Harrison Jim, *La route du retour*, Paris, 10/18, 1998, p. 398, trad. par Brice Mattieussent)

science-fiction, des récits apocalyptiques sur la fin prochaine de notre univers et la mise en place de « l'anticipation sociale » concourent à rendre de plus en plus malléable la littérature contemporaine. Le Grand Roman Américain de Twain étant déjà rédigé, les écrivains modernes s'expriment au nom d'un tout dans lequel chacun évolue en fonction de la place qu'il se choisi ; pour le meilleur ou pour le pire, l'écriture américaine est repensée de fond en comble pour toucher des foules toujours aussi vastes. Comme Burroughs l'a prédit à travers ses propres écrits, la page doit être un terrain de jeu où l'inspiration est en corrélation avec l'expérimentation langagière. Des tableaux vivant se croisent, se répondent, s'entremêlent afin de rendre tangible une réalité en évolution. Richard Brautigan et Jim Harrison, bien que nourris depuis de nombreuses années des paroles de la bande de Kerouac, décloisonnent les frontières pour mieux faire exister l'unité du verbe. La place de la Nature, volontairement absente des romans de science-fiction de Philip K. Dick ou George Orwell, occupe chez eux une place prépondérante : l'Homme ne peut espérer survivre sans elle. C'est à l'intérieur de ce retour aux fondamentaux que prend vie une impulsion résolument tournée vers l'aventure : la redécouverte des grands espaces, où la phrase retrouve le sentier perdu depuis Jack London. Pourtant, la réalité perçue est bien amère. Si écrire est synonyme de rébellion, alors le résultat est là : cynique, froid et sans appel. Soyez les bienvenus dans le monde moderne.

> « (…) and above one of the doors covered by red velvet drapes in Harry's is a sign and on the sign in letters that match the drapes color are the words THIS IS NOT AN EXIT »[414].

414. Ellis Easton Brett, *American Psycho*, New York, Vintage Books, p. 399, « (…) et au-dessus d'une des portes, masquées par des tentures de velours rouge, il y a un panneau, et sur ce panneau, en lettres assorties à la couleur des tentures, est écrit : SANS ISSUE ». (Ellis Easton Brett, *American Psycho*, Paris, 10/18, 1993, p. 527, trad. par Alain Defossé)

Le Record Theater de Buffalo est bondé, comme à son habitude. C'est le lieu incontournable aux États-Unis pour tous les amoureux de découvertes musicales ; vos moindres souhaits y sont exaucés. Difficile de circuler parmi la horde de jeunes venue acheter les derniers vinyles de David Bowie, Bob Dylan ou Led Zeppelin. On parle, on fume de l'herbe en évoquant le fiasco du Viêt-Nam alors que « Sympathy for the Devil »[415] fait trembler les convictions. Du sol au plafond, les bacs remplis de disques promettent des nouveautés, de quoi contenter tout un peuple : Rock, Funk, Soul, R&B, Reggae mais peu de jazz. Les amateurs ne s'émerveillent plus devant les productions de Charlie Parker, Dizzy Gillespie ou Charles Mingus. Le bop – mort depuis trente ans – n'est plus leur musique. Le souffle épique des premiers héros contestataires n'est vivant qu'aux oreilles de ceux les ayant connus. Cependant, depuis l'époque où les esclaves chantaient pour se donner du courage dans les plantations de coton jusqu'au phénomène rock and roll des années 1950, la rébellion n'a jamais cessé. Au contraire, elle croît sans cesse, se déplace et puise ses forces ailleurs pour mieux nourrir ses protégés.

> « Les peuples qui souffrent sont ceux que l'on déplace, que l'on opprime, mais ils se rassemblent et chantent. L'Amérique des années soixante en est un exemple unique car la souffrance des uns a, pour la première fois, trouvé un écho mondial. Grévistes de Californie ou d'ailleurs, Noirs humiliés et exclus du progrès de la loi, étudiants contraints de rejoindre les jungles mortelles du Viêt-Nam, tous se sont rassemblés et ont protesté au son de chansons qui sont vite devenues des hymnes et ont retenti bien au-delà des côtes atlantique et pacifique »[416].

Dans les années 1970, une voix puissante s'élève des microsillons. Au même titre qu'*On the Road* en 1957, brandir un disque de rock est à présent synonyme de prise de position contre l'ordre établi. L'impulsion des beat offre à la musique une opportunité insoupçonnée, celle de

415. Rolling Stones The, « *Sympathy for the Devil* », United Kingdom, Decca Records, 1968
416. Delmas Yves et Gancel Charles, *Protest Song*, Paris, Le mot et le reste, 2012, p. 13

concrétiser des mots et les rendre universels. La libération de l'écriture initiée par les auteurs de la Beat Generation gagne progressivement les nombreuses strates des couches artistiques. La voix est libre, affranchie et décomplexée. Les groupes et chanteurs des *Sixties* – les Stones, les Who, Buffalo Springfield et The Grateful Dead – font figure de héros aux yeux du public par leur présence scénique, la portée de leurs textes et surtout leur vie privée. Épris de liberté, ils évoluent dans des sphères psychédéliques rassemblant les couches de la population sensibles à leurs messages et n'hésitent pas à rivaliser d'inventivité pour faire parler d'eux dans la presse. Passés maîtres dans l'art de déchaîner les passions, les Stones sont au centre de toutes les attentions.

> « En 1966, tant en Amérique qu'en Angleterre, les Rolling Stones sont les seuls à bénéficier d'une tolérance pour la digression. L'audace des derniers 45 tours a fait d'eux les porte-parole d'une contre-culture générationnelle que le show business, comme les autorités, estime sous contrôle. (…) Depuis les premiers succès, la presse pour teenagers prend fait et cause pour le groupe et passe sur leur faute de goût au nom de l'extraordinaire charisme qu'ils propagent. (…) La mauvaise réputation des Stones fait vendre du papier comme elle attire partout des foules juvéniles »[417].

Depuis la parution de « (I Can't Get No) Satisfaction » en 1965, la bande de Mick Jagger popularise une image volontairement écornée, en désaccord profond avec la vision parentale d'une jeunesse exemplaire. Pour l'*Establishment*, les musiciens sont infréquentables car drogués et provocateurs, mais génèrent paradoxalement un tel engouement auprès des groupies que rien ne peut enrayer une machine lancée à vive allure sur les routes de la gloire. C'est la raison pour laquelle il est nécessaire de faire beaucoup de bruit pour que circulent les messages : du folk au hard rock, la guerre prônée par les mots dévaste tout sur son passage. Les textes des musiciens sont aussi brûlants que les productions romanesques.

417. Delbrouk Christophe, *British Rock : 1965 – 1968 : Swinging London*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015, p. 306

> « Les Rolling Stones commercialisent « Street Fighting Man » qui, à son tour, fait écho aux protestations de la jeune génération. Mick Jagger en personne a manifesté au milieu d'une foule de 25 000 pacifistes dénonçant les crimes au Viêt-Nam devant l'ambassade londonienne des États-Unis. Bien que l'indolence du discours des Stones rende leur action rigoureusement agressive, celle-ci ne peut plus être considérée comme une manifestation immature et adolescente »[418].

Jagger, alors au zénith de sa carrière, écrit « Street Fighting Man », une chanson ouvertement politique dénonçant les événements se déroulant de part et d'autre de la Manche et outre-Atlantique. « *Everywhere, I hear the sound of marching, charging feet, boy* » (De partout, j'entends le bruit de pas qui défilent et qui chargent, mec), la première phrase du titre, résume parfaitement l'ambiance révolutionnaire qui secoue la France en Mai 68. Les pavés pleuvent, les arrestations se succèdent, les cris s'élèvent. La rue est à feu et à sang, les policiers sont les cibles prioritaires des révoltés. Keith Richards, le guitariste du groupe, se souvient de ce qui s'est passé à ce moment précis. Dans son autobiographie, les événements prennent une allure d'épopée pour la liberté.

> « Then it became a "them against us" sort of thing. (…) To me it was the first demonstration of how insecure establishments and governments really are. And how sensitive they can get to something that is trivial, really. But once they perceive a threat, they keep looking for the enemy within, without realizing that half the time, they're it! It was an assault upon society. We had to assault the entertainment business, and then later the government took us seriously, after "Street Fighting Man" »[419].

---

418. *Ibid.*, p. 416

419. Richards Keith, *Life*, New York, Little, Brown and Company, 2010, p. 113, « Ensuite, on s'est retrouvés avec un bon vieux "eux contre nous". (…) Pour moi, ça a été la révélation de la trouille chronique dont les nantis et les gouvernements sont affligés, au-delà des apparences. Leur réaction s'est avérée disproportionnée devant quelque chose de très simple. Dès qu'ils se sentent en danger, ils se mettent à chercher l'ennemi intérieur sans se rendre compte que la moitié du temps, l'ennemi, c'est eux ! Nous attaquions effectivement la société, à cette époque. Nous étions partis à l'assaut de l'*Establishment* du showbiz, et après « Street Fighting Man », les autorités ont commencé à nous prendre au sérieux ». (Richards Keith, *Life*, Paris, Robert Laffont, 2010, p. 328, trad. par Bernard Cohen et Abraham Karachel)

Outre le conflit vietnamien naturellement en ligne de mire dans le texte, c'est l'incompréhension générale de l'autorité parentale envers leurs enfants que pointe du doigt le compositeur ; l'indifférence du monde politique pour les pays sous-développés et pour les soldats morts au champ d'honneur entraîne des tumultes toujours plus violents. La ville de Detroit dans le Michigan est le théâtre de cette exaspération. Les émeutes de 1967 tendent à globaliser un conflit interne entre les minorités Noires et Blanches. Pillages, destructions de biens publics, incendies et tirs à bout portant paralysent cinq jours durant une ville jugée auparavant exemplaire pour l'harmonie entre les différentes ethnies. Sur scène, le MC5 – groupe de punk rock alors très controversé pour ses concerts extrêmes – retrace les différentes étapes des tensions en exhortant le soulèvement des foules. L'amplitude sonore de leurs prestations et la rage poussant les musiciens à se surpasser auprès d'un public particulièrement hargneux, rend compte du malaise de l'époque. De la page à la portée s'abat le couperet.

> « Le MC5 constitue l'incarnation la plus explosive et la plus radicale de la contestation musicale américaine de la période. L'histoire du groupe, indissociable de celle de son manager John Sinclair et du White Panther Party (Parti de la Panthère Blanche), est aussi un saisissant raccourci de la protestation blanche des années soixante, qui ne se donne pas de projets cohérents et crédibles, succombe à l'idéalisme ou aux divisions et ploie sous ses propres excès. (…) Ils représentent une synthèse du radicalisme noir, de la contre-culture, de la rébellion blanche et du rock. Par la sauvagerie de leur son et de leurs textes, leur violence, la fréquence de leurs démêlés avec la police et leur addiction à la drogue, ils laissent une trace unique sur la période »[420].

Les événements tragiques de Detroit sont le point de départ d'une guerre interne entre les communautés. Le racisme des États du Sud se généralise en gagnant progressivement d'autres contrées. Les artistes se mobilisent pour enrayer le conflit et chantent au nom de la paix. John Lennon s'insurge contre les violences perpétrées dans les rues et appelle à l'apaisement de la population. Les multiples procès attentés contre le MC5 et John Sinclair – leur manager – sont

420. Delmas Yves et Gancel Charles, *Protest Song*, Paris, Le mot et le reste, 2012, p. 339-340

aussi l'occasion de déterminer où se situe la liberté d'expression. Dès lors, la revendication est un fait accompli : les cheveux poussent, les distorsions sonores envahissent les salons des foyers, les drogues passent de mains en mains. À partir du milieu de la décennie, la corrélation entre musique et littérature est intimement liée, l'une s'inspirant bien souvent de l'autre pour prolonger ses idées. Dylan, Bowie, Burroughs et l'ensemble de la communauté artistique traduisent ce malaise ambiant en déstructurant les possibilités créatrices, nous y reviendrons. La musique prolonge et amplifie les effets de la littérature ; c'est un moyen d'expression, une opportunité de revendiquer ses idéaux. La révolte l'a vue naître pour qu'elle s'exprime en son nom. Au-delà des limites de la page, les musiciens traduisent des sentiments enfouis, troubles et universels : entre rage assumée et guitares électriques tonitruantes, les goûts évoluent. La mélodie est vectrice de changement : l'impensable est réalisable, notamment lorsqu'il s'agit de choquer la bienséance.

> « Composée par [Stephen] Stills, enregistrée en décembre 1966 et commercialisée début 1967, « For What It's Worth » s'inspire des répressions policières contre les manifestations de jeunes organisées pour protester contre l'instauration d'un couvre-feu et la fermeture de plusieurs clubs sur le Sunset Strip. (…) La musique, comme le texte, servent l'apparition progressive d'une tension qui s'insinue lentement dès le début du titre puis culmine dans le refrain, quand se précise la menace aveugle qui rôde. Le groupe se pose en protecteur de l'innocence et de la jeunesse, en témoigne le « *children* » du refrain[421].

Bousculer les conventions et contre-carrer les plans de la société, tel est la marque de fabrique des artistes ; une étape obligatoire, une œuvre d'art à bien des égards. Autant dire que l'Amérique n'en croit pas ses yeux lorsque Grace Slick, la chanteuse du Jefferson Airplaine – invitée à prendre le thé à la Maison Blanche par la fille de Nixon en avril 1970 –, tente vainement de mettre du LSD dans la tasse du Président afin de lui ouvrir l'esprit sur les événements qui se déroulent dans le monde. Un acte jugé « cool » par la communauté hippie, un symbole de plus pour la jeunesse. Pour la majorité des artistes, le rock n'est plus seulement un courant musical populaire. La perspective de traduire des émotions par le moyen des notes,

421. *Ibid.*, p. 295

de briser les barrières de l'interdit et de rendre concret l'irréalisable permet au rock de surpasser les limites que les précurseurs ont bâti. Par ailleurs, loin de la colère dont le peuple fait preuve en 1968, la décennie suivante est l'occasion de s'approcher un peu plus près de la spiritualité. Suivant les volontés de Ginsberg de se dépouiller du superflu afin de faire corps avec ce qui nous entoure, la musique développe des voyages immobiles à travers la psyché, en opérant un retour aux racines de l'humanité. Ainsi, croire transcende la vision et introduit l'aspect religieux au sein de cet univers mouvant. C'est sans doute la raison pour laquelle de plus en plus de compositeurs prennent la route de Katmandou, chargés d'acides, à la découverte de leur inconscient. Parmi les destinations les plus prisées par les voyageurs, l'Inde fait figure de référence culturelle. En effet, sous la houlette du gourou Ravi Shankar, les Beatles insufflent à leurs créations une dimension transcendantale. De manière similaire, Pink Floyd, Yes, King Crimson et Genesis produisent de longs morceaux très élaborés à contre-courant des procédures habituelles – couplet, refrain, couplet – afin de développer des univers autonomes, où la sensation première est élevée au rang d'œuvre d'art. Autrement dit, puiser avec allégresse dans le psychédélisme des années 1960 et combiner d'anciens effets avec de nouveaux instruments repoussent les perspectives de la musique. Ainsi s'élabore le rock progressif, une alternative salutaire à une musique en pleine évolution. D'ores et déjà conçue comme un terrain de jeu propice à toutes les expérimentations possibles, la scène est l'occasion de multiplier les idées renfermées dans les disques et d'élargir considérablement les possibilités offertes par les notes lors de grandes cérémonies en l'honneur du rock.

> « Complexité et virtuosité sont ce qui séduit ses fans et ce qui hérisse le poil de ses détracteurs qui voient dans le rock progressif une musique pompeuse et prétentieuse. Lorsque le rock se découvre « œuvre », il développe un projet d'envergure et sort du cadre des morceaux de trois minutes. (…) En se rapprochant du monde de la « culture » il développe les paramètres abordés par la musique psychédélique avec la virtuosité technique, le sens du spectacle et l'intégration de nouveaux instruments ainsi que l'électro-acoustique. (…) En fait une musique populaire nouvelle où s'intègrent composition et improvisation, instantanéité et recherche spirituelle »[422].

422. Dupuis Dominique, *Progressive Rock Vinyls*, Lyon, Stéphane Bachès, 2012, p. 7

Au centre d'un kaléidoscope de couleurs promis par le LSD, les jeunes laissent volontiers s'enfuir leur esprit au gré des variations de la guitare électrique. L'époque où Elvis Presley chantait l'amour et le rock & roll est définitivement enterrée. Désormais, la littérature tient une place prépondérante au sein du rock progressif. En effet, il n'est pas rare de voir apparaître des références à des ouvrages de science-fiction ou de littérature plus contemporaine. À ce titre, Yes, Led Zeppelin et Pink Floyd font figure de chef de file. Très influencés par *The Lord of the Rings*[423] et les légendes celtiques, les disques réinventent la magie de la page. C'est notamment le cas de la chanson phare de Led Zeppelin « Stairway to Heaven »[424] où l'influence de la Terre du Milieu est omniprésente dans les paroles « *There's a feeling I get when I look to the West / And my spirit is crying for leaving* » (« Je ressens quelque chose quand je regarde vers l'Ouest / et mon esprit a grand besoin de partir »), en guise d'écho au départ de Bilbo vers les contrées de l'Ouest, mettant un terme à la magie ; le constat est similaire avec *Animals*[425] de Pink Floyd dans lequel l'influence d'*Animal Farm*[426] d'Orwell est particulièrement présente. Le groupe réinstaure le climat répressif de la basse-cour à échelle plus large : nous sommes les chiens fidèles suivant les directives des porcs savants. La polémique n'est jamais loin et le disque provoque un raz-de-marée auprès de la critique qui se positionne contre les idées du bassiste Roger Waters, lui-même en guerre ouverte contre l'*Establishment* dans ses textes. Cependant, la perte de l'insouciance des années 1960 – due en partie aux meurtres perpétrés par la Manson Family et aux multiples actions répressions des Black Panthers –, signe le déclin de la foi en l'humain. Capable du meilleur comme du pire, les actions les plus revendicatrices sont parfois celles qui donnent à réfléchir. Consciente du danger que représente l'homme pour son prochain, la musique décompose les diverses couches de la pensée humaine pour mieux cerner où se situent les problèmes. Dès lors, les compositeurs investissent le champ de l'expérimentation en quête de renouveau, à la recherche de réponses. À la croisée des chemins, entre rédemption et damnation éternelle, Jimi Hendrix orchestre sa pièce maîtresse, un album ambitieux dans lequel les doutes, les peines et les rêves de la génération hippie fusionnent au sein d'un maelström sonore.

---

423. Tolkien John Ronald Reuel, *The Lord of the Rings*, London, Allen & Unwin, 1954 – 1955
424. Led Zeppelin, « Stairway to Heaven », United States, Atlantic Records, 1971
425. Pink Floyd, *Animals*, United Kingdom, Harvest Records, 1977
426. Orwell George, *Animal Farm*, London, Secker and Warburg, 1945

> « We try to make our music so loose and hard-hitting that it hits your soul hard enough to make it open. It's like shock therapy or a can opener. You hypnotize people to where they go right back to their natural state, which is pure positive – like in childhood when you get natural highs. And when they come down off this natural high, they see clearer, feel different things. It's all spiritual. »[427]

Durant sa courte carrière, Hendrix n'a eu de cesse de repousser les limites imposées – y compris les siennes – afin d'explorer les songes de l'inconscient. Au fur et à mesure que le public s'intéresse au jeune homme, il découvre un moyen d'expression inégalé : un langage issu des racines de l'humanité s'adressant en des termes poétiques à la civilisation moderne. Grand amateur de littérature fantastique, le guitariste n'hésite pas à émailler ses propos de références mythologiques – « *"Right this way !" smiles a mermaid, / I can hear Atlantis full of cheer* »[428] (« Par ici ! » sourit une sirène, / j'entends l'Atlantide pleine de cris de joie »). En 1968, le jeune prodige fait le choix de préserver l'authenticité d'une époque et de restituer fidèlement l'ambiance qui règne dans les rangs de la jeunesse : les admirateurs envahissent le studio dans lequel composent les musiciens et participent aux enregistrements. L'aspect instantané des chansons colore les textes d'une nuance particulière : Hendrix et ses acolytes jouent face à un public restreint, attentif et réceptif. L'auditoire – présent dans le studio et installé dans son salon – intègre une musique jouée en son honneur.

> « The everyday mud world we're living in today compared to the spiritual world is like a parasite compared to the ocean. One way to approach the spiritual side is facing the truth. If only people wouldn't concentrate on the superficial things they might find the real meaning

427. Hendrix Jimi, *Starting at Zero : His Own Story*, New York, Bloomsbury Group, 2013, p. 98-99, « On essaie de rendre notre musique si libre et si puissante qu'elle te frappe l'âme assez fort pour l'inciter à s'ouvrir. À la manière d'un électrochoc ou d'un ouvre-boîte. On hypnotise les gens jusqu'à les renvoyer à leur état naturel, qui est du positif pur – comme les moments d'extase naturelle de l'enfance. Et quand ils redescendent de cette extase naturelle, ils voient plus clair, ils ressentent d'autres choses. Tout est spirituel ». (Hendrix Jimi, *Mémoire d'outre-monde*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2013, p. 182, trad. par Claire Breton)

428 Jimi Hendrix Experience The, « 1983... (A Merman I Should Turn to Be) », United States, Reprise Records, 1968

and true happiness. That's why the world's screwed up today, because people base things too much on what they see, and not on what they feel »[429].

Kerouac et ses compagnons n'auraient pas renié une perspective comme celle-ci, eux ne vivant que pour l'immédiateté des sensations procurées par les notes. Ils n'ont malheureusement pas eu la chance de vivre assez longtemps pour admirer les effets de leurs actes. Quelques mois avant d'électriser le festival de Woodstock, le jeune guitariste déploie une énergie insoupçonnée afin de résumer dans son ultime opus l'essence même de la musique moderne. *Electric Ladyland*[430] convie l'auditeur à un banquet dans lequel le « Voodoo Child » est le maître de cérémonie.

> « Jimi Hendrix devient un acteur social, le porte-parole de la jeune culture américaine, un artiste majeur aux côtés de Jim Morrison et de Janis Joplin. Pour la première fois, un musicien à la vocation humaniste totalement marginale est reconnu et célébré autant dans les arcanes du show business que dans celles de l'art contemporain. Cet acte de bravoure crédibilise enfin complètement le discours hippie ; une manne à part entière de l'industrie à destination des teenagers, ainsi qu'une révolution conséquente en Amérique, comparable à ce que l'Angleterre a vécu à l'arrivée de la beat music »[431].

Grâce à son jeu scénique provocant, sa désinvolture face à l'autorité, son indépendance artistique et sa volonté de constamment surpasser ses aptitudes, Hendrix est le symbole musical du tournant des années 1960. Placé d'ores et déjà en tête d'affiche, le festival de l'île de Wight propose de continuer l'expérience de Woodstock en offrant au public quelques

---

429. Hendrix Jimi, *Starting at Zero : His Own Story*, New York, Bloomsbury Group, 2013, p. 100, « Le monde dans lequel nous nous embourbons aujourd'hui est, comparé au monde spirituel, ce qu'est un parasite comparé à l'océan. L'une des façons d'aborder l'aspect spirituel consiste à regarder la vérité en face. Si seulement les gens cessaient de se concentrer sur les détails superficiels, peut-être qu'ils trouveraient le véritable sens et le vrai bonheur. C'est pour ça que le monde va si mal aujourd'hui, parce que les gens s'appuient trop sur ce qu'ils voient, et non sur ce qu'ils ressentent ». (Hendrix Jimi, *Mémoire d'outre-monde*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2013, p. 185, trad. par Claire Breton)

430. Jimi Hendrix Experience The, *Electric Ladyland*, United States, Reprise Records, 1968

431. Delbrouk Christophe, *British Rock : 1965 – 1968 : Swinging London*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015, p. 424-425

grands noms du rock : The Who, The Doors, Ten Years After et Jethro Tull. Le succès dépasse les attentes, les jeunes répondent présent pour applaudir une dernière fois leur modèle. Moins de trois semaines plus tard, celui qui a ouvert les perspectives sonores et les expérimentations diverses en allant au-delà des mots pour en saisir leur signification, meurt d'une overdose de barbiturique à l'âge de vingt-sept ans.

> « Hendrix est un héros de la contre-culture en ce qu'il s'est arrogé de façon positive, extravagante, insolente et individuelle, des libertés que sa communauté même se refusait encore. Certains journalistes diront de lui qu'il est le « hippie noir ». Pourtant, il existe une magie, un miracle, un vaudou, que sa mort laissera intacts. Comme Joplin, il fait partie des mythes qui probablement survivront, Joplin pour sa voix, Hendrix pour son jeu de guitare et ses sons jamais égalés, l'un et l'autre pour leur sexualité débordante et stoppée net par la mort »[432].

Janis « Pearl » Joplin ne lui survit en effet que d'un mois, fauchée elle aussi au zénith de sa gloire à l'âge de vingt-sept ans. Musiciens de génie, icônes intemporelles, exemples à suivre : la musique crée des mythes et emporte des humains. L'Histoire se répète, les icônes se succèdent et – malgré leurs différences – partagent pourtant une volonté commune de destructuration du système. Autant décrié que vénéré, le rock est avant tout une musique contestataire, vouée à choquer la bienséance, à détruire l'ordre et à remettre en question les perspectives établies. À partir du milieu des années 1970, le mouvement se scinde en deux vastes ensembles : d'un côté l'aspect progressif, apportant à la musique une dimension spirituelle et artistique dont l'apogée demeure *The Dark Side of the Moon*[433] de Pink Floyd ; à l'opposé, *Morrison Hotel*[434] des Doors, *In Rock*[435] de Deep Purple et la troisième mouture[436] de Led Zeppelin puisent sans réserve dans le folklore blues des pionniers en produisant une musique directe, violente et faisant écho à d'autres courants – notamment le heavy metal, très populaire dans les années 1980. Ce partage des cultures est à l'image des variations que

432. Delmas Yves et Gancel Charles, *Protest Song*, Paris, Le mot et le reste, 2012, p. 302 – 303
433. Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*, United Kingdom, Harvest Records, 1972
434. Doors The, *Morrison Hotel*, United States, Elektra Records, 1970
435. Deep Purple, *In Rock*, United Kingdom, Harvest Records, 1970
436. Led Zeppelin, *Led Zeppelin III*, United States, Atlantic Records, 1970

connait la période : chacun essaie de savoir où se trouve sa place et comment parvenir à exister aux yeux de ses semblables. Les bouleversements sociaux, les nombreuses crises internes des pays, les guerres faisant rage à l'autre bout de la Terre instaurent un climat particulièrement oppressant pour une frange de la population encore fragile. C'est la raison pour laquelle des chanteurs, des artistes et des auteurs sont mis au premier plan de la contestation. Leur parole est d'or, leurs écrits forgés dans le marbre, leur visage sculpté dans la pierre ; ce sont les étendards d'une pulsation interne qui secoue les âmes. En effet, depuis l'avènement du rock en 1954, la jeunesse est en perpétuelle recherche de modèles, de routes à arpenter et de voix à suivre au son d'une musique qui lui ressemble. Pourtant, bien que reniée par Kerouac, la révolution rock est profondément liée à la libération des mœurs et ce, au long de plusieurs décennies. L'influence de la Beat Generation est au cœur de cette tourmente, hors des pages, au-delà de la plume. Du rock protéiforme aux dernières facettes du jazz-fusion, l'avenir de la musique s'écrit dans la pulsation du battement.

L'impensable survient durant la nuit du 3 février 1959. Horreur sans nom, déchirement profond, pertes tragiques, les mots ne sont pas assez forts pour traduire ce qui s'est produit. Après une tournée harassante les ayant fait visiter l'ensemble des États-Unis à bord de cars, les trois musiciens les plus emblématiques du rock and roll choisissent de rejoindre le Dakota du Nord par la voie des airs pour se reposer le temps du trajet. Le pilote est homme de confiance, sérieux et appliqué ; l'appareil, bien que léger, est affrété pour les transporter. Ils n'arriveront jamais à destination. La nuit est agitée, le vent souffle fort, les conditions de circulation ne sont pas scrupuleusement respectées. Quelques minutes après le décollage, l'avion s'écrase dans un champ, dix kilomètres plus loin. Buddy Holly, Ritchie Valens et Jiles Perry 'The Big Popper' Richardson meurent sur le coup, laissant femmes et enfants démunis. L'affaire fait immédiatement le tour du monde. Que s'est-il passé ? Accident ou meurtre avec préméditation ? Le mystère reste entier. Partout, des admirateurs pleurent des figures majeures de la libération des mœurs. L'événement laisse une empreinte indélébile sur l'évolution de la musique des années 1960 et 1970 par l'ampleur de cette perte. La communauté musicale est en deuil. Le chanteur folk Don McLean, très touché par cette

histoire, commémore cet événement dans sa chanson « American Pie »[437] en l'évoquant sous le nom « The Day the Music Die ». Outre le fait de rappeler la disparition des musiciens, McLean raconte les aventures de la musique à travers les années, les nombreux aléas l'ayant mise à mal et les joies procurées auprès d'un jeune public. Beaucoup ont cru à ses paroles ; la plupart, touchés au fond du cœur, n'ont plus été aussi sereins qu'auparavant. Cependant, la musique ne s'est pas arrêtée ce jour-là ; au contraire, la nouveauté est partout, où que l'œil se pose. Les disques se vendent désormais par milliers, aux quatre coins des continents. Le commerce des vinyles connaît un formidable essor en Amérique grâce à la prolifération de transistors à bas prix et facilement transportables permettant d'emporter la musique avec soi. Les maisons de productions organisent de vastes campagnes de promotions publicitaires pour des spectacles de plus en plus grandioses au sein des villes ; les foules se pressent massivement, espérant approcher leurs idoles. Les prestations scéniques des rockers sont de vastes processions de fidèles : les jeunes chantent, fument de la drogue et saccagent les salles en même temps que les musiciens sacagent leurs instruments. Les concerts des Who et des Stones terrorisent les prestataires vis-à-vis de la violence dont fait preuve le public. Sur scène, les guitares sont immanquablement détruites, les batteries éventrées, les amplis réduits à néant. Le spectacle est aussi bien véhiculé par les notes que par l'action de déconstruire tout ce qui est préalablement convenu. L'ancienne génération n'ose y croire. Leurs enfants ne ressemblent en aucune façon à ceux qu'eux-mêmes étaient à leur âge. Et pour cause, le passé doit le rester. L'effervescence artistique des années 1970 est sans précédent dans l'histoire de la musique. Les groupes rivalisent d'ingéniosité pour surpasser leurs concurrents en proposant des thèmes de plus en plus recherchés et contradictoires. La gloire revient à celui qui trouve la porte de sortie la plus improbable. C'est précisément le cas d'un trompettiste de génie, disciple de Charlie Parker et de Dizzy Gillespie.

> « Un musicien (…) va relever le gant, provoquer un sursaut de réaction, capter l'air du temps, impulser un regain de dynamisme et imprimer une nouvelle ligne esthétique qui remettra en question la façon d'appréhender l'héritage du jazz. Cette personne ne pouvait être qu'un

437. McLean Don, « American Pie », United States, United Artists, 1971

> homme indomptable et déterminé, un dissident au passé hétérodoxe et aux interrogations maintes fois résolues. Un certain Miles Davis »[438].

En marge de ses contemporains, renié du monde qui l'a vu naître et accueilli triomphalement par le rock, Miles Davis prouve une fois de plus qu'il n'est pas homme à se laisser abattre. Seul rescapé de la période Beat Generation, il opère un retour remarqué dès 1970 en développant une musique réactionnaire, troublante et avant-gardiste. *Bitches Brew*[439], élitiste et résolument électrique, énonce ses directives pour le jazz futur en générant une

> « musique de profusion et de saturation, de scansions mécaniques, de nappes percussives, de stridences anguleuses, d'interférences synthétiques, de schémas simples et répétitifs, de trépidations cosmopolites, le jazz-rock insufflé par Miles Davis réunit toutes les contradictions (jazz noir-rock blanc) pour mieux les ingurgiter, les digérer et les régurgiter sous l'aspect d'une masse tantôt compacte, tantôt fluide, trop amalgamée pour s'accommoder de définitions restrictives »[440].

Grâce à ce disque, Miles Davis se remémore sa jeunesse dans les années 1950 – un temps au sein duquel le jeune compositeur était assoiffé de découvertes – et entremêle ses souvenirs avec la fureur des *Seventies*, l'avènement de l'ère rock. Bien que s'étant radicalement éloigné du milieu bop, la figure du trompettiste rassemble deux mondes antithétiques, en guerre ouverte l'un avec l'autre. Ses racines mélangent les rythmes syncopés de Parker à la dimension électrique propre aux riffs aériens d'Hendrix et de John McLaughlin – la lutte ancestrale entre les Anciens et les Modernes, telle qu'elle a fait rage en France avec l'*Hernani*[441] de Victor Hugo. Hérésie pour les puristes, coup de génie pour les progressistes, Davis est l'incarnation de l'Évolution. Il s'empare des courants des différentes décennies pour constamment remodeler son jazz. L'exploration des possibilités offertes par l'arrivée des

---

438. Balen Noël, *L'Odyssée du jazz*, Paris, Liana Levi (6ème édition), 2012, p. 497
439. Davis Miles, *Bitches Brew*, United States, Columbia Records, 1970
440. Balen Noël, *L'Odyssée du jazz*, Paris, Liana Levi (6ème édition), 2012, p. 499
441. Hugo Victor, *Hernani*, Paris, Mame et Delaunay, 1830

guitares électriques est sans précédent pour lui. Désormais, chaque son oriente le sens ; le moindre bruit brise la rythmique pour mieux se substituer à elle, renforcé par les distorsions et autres amplis saturés. Parmi ses nombreux admirateurs séduits durant les années 1950, la plupart tourne le dos à ce revirement de carrière. Jugé incompréhensible, il persiste et signe dans cette voie en proposant une série de disques volontairement hybrides, enregistrés dans l'urgence, traduisant le tournant de l'époque. Après cela, épuisé et bafoué par ses pairs, le musicien s'isole dans une tour d'ivoire pour contempler le cours des événements. Avec son éviction soudaine, c'est l'*American Way of Life* des années 1940 – 1950 qui sombre dans l'oubli ; la vision du pays dans lequel le jazz était roi meurt le jour où sa trompette retrouve son étui. Au fil des mois, les jeunes se demandent ce qu'il est advenu du musicien. Est-il mort ? Joue-il encore ? A-t-il vraiment disparu ? Les plus folles rumeurs – bien souvent infondées – circulent et alimentent sa légende.

> « La mythologie qui entoure Miles Davis est effectivement entretenue avec un luxe d'attitudes qui l'élève au rang de star intouchable : interviews provocatrices ou condescendantes, regard caché derrière des verres fumés, passion pour les voitures de grosses cylindrées, tenues vestimentaires bigarrées, voix brisée, comportement distant et attitude hautaine, Miles Davis, que l'on surnomme « le prince des ténèbres » ou « le sorcier », sait parfaitement qu'il dérange autant qu'il fascine »[442].

Davis mis ainsi sur la touche, les grands jazzmen partis rejoindre les voûtes célestes, seuls quelques liens ténus relient les époques entre elles. La modernité, aussi salvatrice soit-elle, a un goût bien amer pour la jeunesse beat. La disparition de Kerouac et Cassady accentuent cette scission et tend à creuser le gouffre qui sépare les décennies. Mais, dans l'ombre, l'influence de la Beat Generation ne cesse de gagner du terrain sur la culture. Elle se propage sans bruit, toujours vivace et alerte. Il est intéressant de noter que des passerelles unissent entre eux les différents univers : au départ, c'est en se focalisant sur le jazz des boppers que les écrivains ont eu l'impulsion d'écrire, en imitant le rythme donné par la batterie et le saxophone ; à l'inverse, dans les années 1960 – 1970, ce sont les rockers qui se positionnent à

442. Balen Noël, *L'Odyssée du jazz*, Paris, Liana Levi (6ème édition), 2012, p. 500

rebours de leurs modèles et s'inspirent du battement des textes beat pour trouver le tempo idéal de leurs morceaux. La liberté de ton, l'expression dépouillée, la vérité de la voix et la scansion directe du battement génèrent pléthore d'adeptes auprès des jeunes musiciens. Durant la décennie des *Sixties*, l'émancipation est d'autant plus importante de l'autre côté de l'Atlantique, en Angleterre. Terre d'exploration aussi diverses que variées à cette époque, le pays est un vivier contre-culturel, notamment autour de la Mersey. À la fin des années 1950, de multiples formations se produisent dans des bals et des bars, poussées par la formidable énergie secouant l'Amérique retransmise sur les postes de radio. De toutes les villes du territoire, Liverpool est sans aucun doute l'épicentre d'un mouvement populaire rassemblant des foules toujours plus denses. Le « Merseybeat » – ou la « beat music » – est une nouvelle interprétation de la musique dès l'apparition des Beatles en 1963, savant mélange de rock and roll, de blues et de soul. Par ailleurs, l'association de la vague beat avec le nom de ce foyer de renouveau n'est pas anodine. En effet, Little Richard, Elvis Presley, James Dean et Marlon Brandon – en d'autres termes les émules suscitées par la publication d'*On the Road* – déferlent sur la Grande Bretagne et lui donnent de nouvelles directions à suivre. C'est parce qu'ils vénèrent la fraicheur et la spontanéité de Buddy Holly and the Crickets que les Beatles adoptent un nom aux résonances animales et une légèreté dans l'écriture des chansons. Précisons également que la dénomination du groupe est issue en partie du terme « beat », John Lennon étant un admirateur de premier ordre des œuvres de Kerouac et Burroughs. Au même titre que les auteurs de la Beat Generation, la nouvelle vague musicale enclenche un processus de refonte des courants modernes, aussi bien sur la portée que sur la scène. La folie furieuse s'emparant des jeunes au moment où les musiciens apparaissent est sans précédent. Nul autre avant eux ne fascine autant le public. La *British Invasion* n'en est pourtant qu'à ses prémices.

> « L'arrivée du Merseybeat et des Beatles déstabilise toute l'industrie. Non contents de faire souffler un incontestable vent d'enthousiasme, ils raniment la flamme novatrice qui s'éteignait dans la musique populaire. Leur musique rassemble toutes les combinaisons espiègles et fastueuses que le rhythm'n'blues, le rock, la country et le folk américains peuvent offrir. (…) À leur liberté artistique s'ajoute une réelle décontraction : il s'agit d'une bande de copains, profitant à égalité de leur succès récent. Les garçons peuvent aisément s'identifier à l'un ou à

> l'autre des musiciens, et les jeunes filles ont désormais le choix avant de manifester leurs préférences »[443].

L'apparition des « quatre garçons dans le vent » est un souffle d'air frais sur la musique anglaise. Dès lors, la parution de chaque 45tours est l'occasion d'un assaut chez les disquaires. Les ventes record surpassent les espérances des producteurs, on ne jure que par le groupe. Ils sont partout et appartiennent à tout le monde. Les jeunes femmes se battent pour obtenir une mèche de cheveux ou un morceau de costume. L'hystérie collective est durable. Malgré son retour de l'armée, Elvis Presley, l'idole d'une autre génération, perd progressivement de sa superbe au profit des Beatles – plus jeunes et insouciants –, dont les mélodies accrocheuses s'inspirent de la vie courante. Ils parlent du quotidien de tout un chacun, où des histoires simples s'inspirent de faits-divers afin de créer des mélodies s'adressant à toutes les couches de la population. On ne peut que les admirer.

> « Au-delà d'un glamour spectaculaire, les Beatles plaisent aux adolescents autant grâce au message intime de leurs paroles qu'à leur franc-parler face aux médias. Ils se font les porte-parole des enfants issus du prolétariat. (…) Leur image progressiste touche aussi les milieux artistiques, puisqu'il devient évident que ces quatre-là n'ont pas été fabriqués par une maison de disques et qu'ils révolutionnent l'attitude et le rôle social des groupes rock au sein même de l'industrie. La préoccupation majeure des Beatles reste la scène, et les dates de concerts s'accumulent et se jouent dans une pagaille totale »[444].

L'effervescence dont ils font l'objet paralyse pourtant la création. La scène est un champ de bataille, les musiciens, des survivants épuisés. C'est donc loin des projecteurs, à l'abri des regards et des hurlements que la révolution se met en marche dès 1965. C'est le chant du cygne de la « beat music », le rock se teinte désormais d'une nuance de ton plus claire, moins tourné vers les autres mais recentré sur sa propre dimension artistique. D'aventures sonores en

---

443. Delbrouk Christophe, *British Rock : 1956 – 1964 : Le temps des pionniers*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2013, p. 210-211

444. *Ibid.*, p. 253-254

renouvellement des formes de composition, la voie se libère vers le rock progressif. En effet, au fur et à mesure des années, la consommation exponentielle de drogues stimule l'imagination de Lennon, McCartney et Harrison et les pousse à faire à nouveau table rase de tout ce qu'ils ont proposé auparavant. L'exploration de la psyché est l'occasion de faire se confronter des ambiances disparates, des instruments orientaux et des légendes urbaines. La découverte de l'Inde et les enseignements du gourou Ravi Shankar crée un parallèle entre les Beatles et la Beat Generation, à l'époque où Kerouac s'isole des hommes pour composer des haïkus et où Ginsberg retrouve une paix intérieure par l'entremise du souffle.

> « Lorsque Shankar est programmé au Royal Festival en novembre, George se précipite et est à ce point subjugué qu'il manifeste le désir de devenir son élève. (…) L'apparition d'un tel idiome oriental suffira à engendrer une mode exotique, spirituelle et intellectuelle auprès d'une partie de la jeunesse branchée américaine et européenne. Beaucoup sont des lecteurs de *Siddhârta*, le roman initiatique d'Herman Hesse, et des *Expériences avec la vérité* du Mahatma Gandhi. Plus spectaculaire, c'est la sonorité de la culture indienne qui deviendra un argument philosophique préfigurant la psychédélie »[445].

Nous en avons parlé plus haut, l'avènement de la période psychédélique est une porte ouverte sur l'expérimentation. Les drogues sont des passerelles vers des mondes interlopes dans lesquels le novice incarne le rôle qu'il choisit d'endosser, sans contraintes ni limites. Tout est prétexte à repousser ses frontières, en ne reniant pas pour autant sa singularité. Les méditations transcendantales, les grandes célébrations où l'attitude zen est de rigueur concourent à colorer la musique du groupe d'une teinte particulière. En effet, les délires kaléidoscopiques présents dans la chanson « Tomorrow Never Knows »[446] – clairement inspirée par les innovations sonores du Jimi Hendrix Experience – ainsi que l'ensemble de l'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*[447], composé sous l'emprise du LSD, ouvrent

445. Delbrouk Christophe, *British Rock : 1965 – 1968 : Swinging London*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015, p. 124-125
446. Beatles The, « Tomorrow Never Knows », United Kingdom, EMI Studios, 1966
447. Beatles The, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, United Kingdom, Parlophone, 1967

des chemins inexplorés dans lesquels la plupart des formations rock et folk s'engouffrent avec bonheur durant les années suivantes. Les quatre amis ne se refusent rien, pas même

> « un orchestre à l'ancienne mode, qui emmène ses auditeurs faire un voyage à travers l'histoire de la musique, des ballades traditionnelles jusqu'au rock'n'roll, en passant par la musique folklorique, le cirque, etc. Il présente au moins quatre références directes à la drogue et trouve dans les effets sonores un moyen révolutionnaire d'évoquer des images mentales nouvelles et de faire baigner l'auditeur dans une esthétique psychédélique »[448].

Aussi novateurs soient-ils dans l'émancipation musicale, les Beatles sont avant tout de formidables vecteurs de cultures littéraires. Grâce à eux, la Beat Generation est à nouveau à l'ordre du jour. Parmi les nombreuses sources d'inspirations dont ils sont tributaires, la pochette de *Sgt. Pepper's* est en quelque sorte un « portrait de famille » dans lequel sont regroupées toutes les figures majeures du siècle, aussi bien littéraires qu'artistiques. Parmi des invités aussi disparates que complémentaires, le photo-montage résume parfaitement les décennies précédentes et celles à venir. On y croise Dylan, Marilyn Monroe, Laurel & Hardy etc. Le passé côtoie une actualité en proie aux changements perpétuels. Même si ce dernier n'est pas renié, il semble à nouveau faire partie de l'imaginaire commun. Cette unification des nombreuses branches culturelles prouve que la jeunesse des années 1960 n'est pas en complète rupture avec ce qui l'a précédé. Au contraire, par l'intermédiaire des Beatles, des Stones et Dylan, la littérature séduit une génération novice et réceptive à son savoir. L'exemple véhiculé par les musiciens engage à l'ouverture d'esprit, à la curiosité et au goût pour la découverte. C'est pourquoi les albums rock de la période tendent de plus en plus à se rapprocher de leurs aînés, à se réapproprier le souffle initial de Ginsberg, l'immédiateté des sensations de Kerouac et la fougue de Cassady. La modernité se dessine maintenant.

> « Au premier plan, les statues de cire des Fab Four de 1964 sont d'une terrible fadeur. Le nouveau groupe pose triomphalement dans des costumes inspirés du XVIIIème siècle, aux

448. Lee A. Martin et Shlain Bruce, *LSD et CIA : Quand l'Amérique était sous acide*, Paris, Les Éditions du Lézard, 1994, p. 183

couleurs folles. À leurs pieds, se dessine le nom de l'orchestre dans un parterre de fleurs et un bric-à-brac d'instruments et de poupées »[449].

Ce que Christophe Delbrouk désigne comme étant un « parterre de fleurs » peut également être perçu comme un plant de cannabis offert aux initiés – sachant que, durant la séance photo, John Lennon et Paul McCartney étaient sous l'emprise de cette drogue. Hypothèse véridique ? Enième objet de contestation ? La question reste entière mais peut être justifié tant Lennon aime choquer le côté bien-pensant de l'*Establishment.* Or, outre Bob Dylan, Aldous Huxley, Dylan Thomas et Edgar Allan Poe, la présence de William Burroughs est significative au milieu de ces personnages célèbres car les années 1970 – 1980 prêtent à redécouvrir son œuvre. Ce regain de popularité engage la nouvelle vague créatrice à lui rendre hommage dans leurs productions respectives. De petites formations aux grands noms de la profession, la musique célèbre la Beat Generation et leur legs. Comme le proclame le critique Jean-François Duval, nous leur sommes tous redevables. Sans eux, rien ne peut se concrétiser.

> « On doit beaucoup aux Beats : Dylan, les Beatles, les beatniks, les hippies, le psyché, la route de Katmandou, mai 68, la contestation, *Make Love not War*, Woodstock, les manifs, les punks, un regain d'intérêt pour l'orient, pour le bouddhisme, l'écologie, sans oublier le grunge et Kurt Cobain »[450].

Ainsi, en s'inspirant de l'aspect scabreux des écrits de Burroughs, l'empire de la mode rivalise d'ingéniosité pour associer la musique à une sexualité outrancière, bien plus explicite qu'elle l'était auparavant. Dès 1967, le rock psychédélique transgresse les interdits en dévoilant le côté sombre de l'âme humaine. The Velvet Underground s'associent au plasticien Andy Warhol – bien connu dans le milieu pour ses frasques et son goût immodéré pour la subversion – afin de créer la pochette de leur premier album[451], une image censée définir à la

449. Delbrouk Christophe, *British Rock : 1965 – 1968 : Swinging London*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015, p. 266
450. Duval Jean-François, *Buk et les Beats*, Paris, Michalon, 1998, p. 15
451. Velvet Underground The & Nico, *The Velvet Underground & Nico*, United States, Verve Records, 1967

fois leur musique mais aussi l'état d'esprit de l'époque. Le résultat, une innofensive banane, est à l'origine d'un scandale qui poursuit le groupe des années durant. En effet, sous l'aspect en apparence innocent de ce fruit se cache en réalité un symbole phallique sans équivoque, que vient renforcer la légende « *peel slowly and see* » (« Pelez doucement et regardez »). La polémique est si violente que le disque est immédiatement porté aux nues ; le chanteur Lou Reed y parle ouvertement de sado-masochisme, d'homosexualité et de mauvaises expériences sous héroïne. Les ambiances décrites par le chanteur, la musique parfois stridente et dérangeante des guitares saturées immortalisent des atmosphères chères à Burroughs : les ambiances glauques et putrescentes, la noirceur de l'inconscient et la montée en puissance de l'insécurité. L'univers protéiforme de l'écrivain est une source inépuisable d'idées pour les musiciens. Particulièrement admiratifs de *Naked Lunch*, le groupe Steely Dan – dont le nom est un clin d'œil au gode-michet éponyme de l'ouvrage – épouse la philosophie beat en explorant les strates de l'inconscient par le moyen de la respiration. Les chansons « Bodhisattva »[452], « Razor Boy »[453] et « Bad Sneakers »[454] décrivent avec une ironie mordante à la fois le quotidien de la jeunesse mais aussi l'arrivisme dont ils font preuve afin de parvenir à leurs fins. L'influence de l'auteur est particulièrement importante auprès de l'école de Canterbury. Amoureux des mots et des visions de l'écrivain, Robert Wyatt rassemble ses amis sous le patronyme de Soft Machine, en référence à son célèbre ouvrage. Sans doute plus confidentiel que Pink Floyd et Yes, le groupe est pourtant la pierre angulaire du rock progressif par les thèmes abordés et la musique qu'ils proposent : calme, contemplative et grandiose. À la dissolution du groupe – à cause des dissensions artistiques entre ses membres –, Wyatt forme aussitôt Matching Mole, autre référence appuyée au livre de Burroughs. Le cut-up est également à la base de nombreux morceaux composés par David Bowie et la rencontre entre les deux hommes fait partie des moments phare de la musique, nous y reviendrons. En d'autres termes, les exemples similaires se multiplient, à l'infini. De manière générale, la puissance créatrice de la Beat Generation touche l'ensemble de la sphère rock. De près ou de loin, les musiciens sont des disciples du mouvement le plus contestataire apparu au XXème siècle. En effet, qu'ils le revendiquent ou non, la plupart utilisent des techniques littéraires propres aux beats. Jim Morrison est un enfant de cette littérature.

452. Steely Dan, « Bodhisattva », United States, ABC, 1973
453. Steely Dan, « Razor Boy », United States, ABC, 1973
454. Steely Dan, « Bad Sneakers », United States, ABC, 1975

Influencé par *The Doors of Perception*[455] d'Huxley – lui-même inspiré par *The Marriage of Heaven and Hell*[456] de William Blake –, il fonde The Doors, un groupe mythique à contre-courant des perspectives de l'époque au sein duquel sa poésie prend vie sur scène et dans les microsillons. Grand lecteur de Kerouac et Ginsberg, il lit dans la langue originelle les poètes français et s'inspire de la poésie anglaise pour façonner à son tour des instants volés en rapport avec notre époque. Le verbe est bref, précis et sans ambages, à l'image de la poésie de Kerouac.

« Meeting you at your parent's gate
We will tell you what to do
What you have to do
to survive

Leave the rotten towns
of your father
Leave the poisoned wells
& bloodstained streets
Enter now the sweet forest »[457]

Ainsi, la portée des écrits beat s'étend au-delà des limites imposées par la page. Grâce à la musique, la jeunesse découvre des hommes à l'écoute. En flirtant avec le rock, la pensée de la Beat Generation trouve une seconde vie et une voix amplifiée dans l'outrance et la saturation.

455. Huxley Aldous, *The Doors of Perception*, London, Chatto & Windus, 1954
456. Blake William, *The Marriage of Heaven and Hell*, London, John Muir editor, 1793
457. Morrison Jim, *The American Night : The Writings of Jim Morrison*, New York, Random House, p. 41, « Rendez-vous à la porte de tes parents / Nous te dirons ce qu'il faut faire / Ce que tu dois faire / pour survivre / Abandonne les villes pourries / de ton père / Abandonne les puits empoisonnés / et les rues souillées de sang / Pénètre alors dans la fraîcheur de la forêt ». (Morrison Jim, *La nuit américaine*, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 73, trad. par Patricia Devaux)

Quelques notes sur la portée, des paroles choisies, un air psychédélique et les cœurs se soulèvent, le peuple est heureux. Par le moyen de la littérature, la bande de Kerouac nous met en garde contre les vicissitudes de la société, les travers humains et les effets néfastes du dérèglement des sens. Tous les secteurs sont touchés par leur message : la mode, la photographie, le cinéma, la politique, etc. Si certains n'en tiennent pas compte, d'autres épousent fidèlement la marche à suivre. Mode et cinéma proposent des alternatives à la culture beat par le moyen d'images marquantes, contestataires et immédiatement reconnaissables – en l'occurrence robes courtes, jeans, blousons en cuir, barbes travaillées et couleurs chatoyantes. L'expérience des paradis artificiels fait partie intégrante du processus créatif des artistes. Dans une telle orgie de couleurs et de formes mouvantes, leur imagination s'est révélée plus fourmillante d'idées qu'ils le croyaient. La portée du psychédélisme dépasse l'entendement de la Beat Generation. Kerouac disparu, seul Cassady et Ginsberg ont approché les merveilles promises par le LSD. Les deux amis possèdent d'ailleurs une approche différente de la drogue : quand Cassady sillonne les routes d'Amérique avec les Pranksters pour rallier les populations dans les rangs de la reine mescaline, Ginsberg milite auprès des autorités afin que les drogues douces soient légalisées auprès d'un public averti. Le ver est d'ores et déjà dans le fruit ; l'esprit quitte progressivement le corps et s'envole, bercé par la musique ambiante et la plénitude de l'instant. La route est si belle, si bien dessinée et accueillante que le retour à la réalité est difficilement envisageable. Les pertes s'amoncellent : après Jimi Hendrix et Janis Joplin, c'est au tour de Jim Morrison de tirer sa révérence. Après avoir enregistré un dernier voyage introspectif[458] – son testament à la musique –, le leader des Doors quitte définitivement les États-Unis pour commencer une nouvelle vie à Paris, à l'écart de la folie du show-business. Fatigué des tournées harassantes, des interviews interminables et des admirateurs intrusifs, Morrison espère trouver dans la capitale française le repos dont il a besoin pour pouvoir créer. L'accalmie n'est malheureusement que de courte durée ; l'âme rebelle du rock s'éteint dans sa baignoire le 3 juillet 1971 à l'âge vingt-sept ans dans des conditions encore inexpliquées. Libéré du fardeau de sa condition humaine, le guide des « Riders on the Storm »[459] rejoint les routes de la paix, sous une pluie battante. Les victimes de la contestation sont innombrables depuis les années 1960 car repousser au plus loin ses limites est un acte aussi fondamental que de se lever et prendre les armes pour conquérir sa

458. Doors The, *L.A. Woman*, United States, Elektra Records, 1971
459. Doors The, « Riders on the Storm », United States, Elektra Records, 1971

liberté. Ainsi, nourris des textes de leurs modèles, profondément anticonformistes dans leur démarche artistique respective, Bob Dylan et David Bowie – deux grands acteurs de la scène musicale –, rivalisent d'ingéniosité pour défrayer la chronique et concrétiser les paroles de la Beat Generation. Entre paroles rebelles et sexualité débridée, la bienséance vacille. Au plus fort de la contestation, Dylan règne sans partage aux côtés de Ginsberg, ami en mentor. Auteur accompli, poète visionnaire et chanteur turbulent, il cumule toutes les caractéristiques en une seule et même existence. Être libre ? Être beat. Après plus de 500 chansons, 38 albums, un Golden Globe en 2000, un Prix Pulitzer et en octobre 2016 le prestigieux Prix Nobel de Littérature, le chanteur folk le plus énigmatique de l'histoire du XXème siècle n'est pas prêt à rendre les armes. Depuis les années 1960, Robert Allen Zimmerman adopte le style de vie de la bande de Kerouac, dans les mots comme dans les actes. Ce n'est pas seulement un crédo mais sa raison de vivre. Tels de vieux amis, des guides spirituels, *On the Road* et *The Dharma Bums* le fascinent. Les expériences délirantes, les folles virées à tombeau ouvert, les méditations aux sommets des montagnes et l'harmonie entre ces jeunes gens émancipés bouleversent son esprit d'adolescent. Au diable l'*American Way of Life*, le côté bien-pensant des États-Unis et les valeurs ancestrales, Dylan se marginalise.

> « Practically speaking, the '50s culture was like a judge in his last days on the bench. It was about to go. Within the years' time, it would struggle to rise and then come crashing to the floor. With folk songs embedded in my mind like a religion, it wouldn't matter. Folk songs transcended the immediate culture »[460].

La voix des poètes de la Beat Generation est une volonté sans failles, une colère qui métamorphose la société. Malgré le temps qui court, ses effets ne s'atténuent pas ; bien au contraire, elle murmure des secrets à l'oreille du jeune homme. Bien des années avant de faire la connaissance de Ginsberg et de nouer des liens étroits avec lui, la poésie de *Howl* résonne comme le cri qui sommeille à l'intérieur de son cœur. Ce sentiment est là, quelque part, au

460. Dylan Bob, *Chronicles : Volume 1*, New York, Simon & Schuster, 2004, p. 27, « La culture des années 50 ressemblait pour ainsi dire à un juge en fin de carrière. Encore quelques années à tenir sur son banc et, dans dix ans, elle essayerait de se lever. Faute d'y arriver, elle tomberait la tête la première. Pour quelqu'un qui, comme moi, avait pris le folk pour religion, cela n'avait pas d'importance. Les folk songs transcendaient le futur immédiat ». (Dylan Bob, *Chroniques*, Paris, Gallimard, 2005, p. 41-42, trad. par Jean-Luc Piningre)

plus profond de lui : il a du talent, mais comment le faire s'exprimer ? Peut-être en s'inspirant du parcours de Woody Guthrie, le célèbre chanteur folk qui a connu toutes les vies, de la Grande Dépression aux petits boulots misérables dans une Amérique alors en pleine mutation. Né en 1912 au sein d'une famille pauvre de l'Oklahoma, Guthrie symbolise l'archétype du chanteur révolté. Obligé de subvenir très tôt aux besoins de sa famille, il compose des histoires – des instants volés de qui croise son regard – qu'il raconte lors de ses voyages en Amérique. Portés par la musique folk, les textes décrivent le quotidien de personnes issues de la classe ouvrière travaillant, vivant et mourant dans l'indifférence générale. Dès lors extrêmement populaire auprès des prolétaires, Guthrie est régulièrement approché par des maisons de productions pour immortaliser sa parole. Fidèle à sa réputation de franc-tireur et d'anticonformiste, il refuse de signer des contrats pour enregistrer ses chansons, préférant les interpréter à ceux qui souffrent, en guise de soutien moral. Pourfendeur acharné des travers de la société, la première figure de la contestation – à mi-chemin entre Beat Generation et *Protest Songs* des années 1960 – compose de courtes tranches de vie dénonçant l'injustice des forces de l'ordre, la dureté du travail dans les champs et les conditions misérables du peuple. Lui, dont les guitares sont ornées de la phrase *This Machine Kills Fascists* (« Cette machine tue les Fascistes »), n'hésite pas à s'engager ouvertement pour ses idées, quitte pour cela à accumuler les détracteurs. Aux yeux de Dylan, Guthrie est le frère de Kerouac et, par extension, un mentor à écouter. Découvert à l'université grâce aux enregistrements du chanteur, le courant folk est sans nul doute son domaine de prédilection, la source de transmission idéale pour scander des messages et se raconter à travers les existences des personnages dormant dans son esprit. Pas besoin d'orchestre ni de groupe, l'essentiel est de parler « vrai », comme le conseille Ginsberg dans ses discours.

> « Folk music was all I needed to exist. (…) Once I'd slipped in beyond the fringes it was like my six-string guitar became a crystal magic wand and I could move things like never before. I had no other cares or interests besides folk music. I scheduled my life around it. I had little in common with anyone not like-minded »[461].

461. *Ibid.*, p. 236, « La folk music était tout ce dont j'avais besoin pour exister. (…) Une fois passée l'orée du bois, je n'avais plus une six-cordes, mais une baguette en cristal, et le pouvoir magique de déplacer les choses.

À nudité visible, artiste authentique. Une guitare et un harmonica pour seules armes, rien de plus. Voyager léger, sans pouvoir s'arrêter et ne jamais rien regretter ; la tâche est rude mais la récompense vaut tous les sacrifices. Qu'est-ce qui lui fait défaut ? S'il n'a pas toutes les réponses, elles se trouvent forcément ailleurs, loin du foyer. À New York, qui sait ? Le départ est proche. Casquette vissée sur la tête, livres en poches, guitare à l'épaule, le cœur en bandoulière, direction la bohème de Greenwich Village, l'épicentre de la création où cohabitent chanteurs, militants politiques et communauté artistique. Quelques pièces pour payer son ticket de bus et le voilà parti, à la recherche de Guthrie qui se meurt dans une petite chambre du quartier. Dernier rempart d'une époque en perdition, il est le seul détenteur d'une culture ancestrale. Sous une neige battante, Dylan chemine vers son destin.

> « Greenwich Village was full of folk clubs, bar and coffee-houses, and those of us who played them all played the old timey folk songs, rural blues and dance tunes »[462].

L'Histoire s'écrit dans l'air glacial de janvier 1961, à Manhattan. Cloué au lit à cause de la chorée de Huntington – une maladie neurologique dégénérative provoquant de graves troubles moteurs –, c'est là que survit Guthrie. Des jours durant, les deux hommes échangent leurs opinions, partagent une vision commune de la vie et de la politique, se nourrissent de leurs influences réciproques et trouvent chez l'autre une raison d'espérer. Le chant se mêle aux conversations à bâtons rompus ; deux générations aussi semblables que contraires se donnent la réplique. Le legs de la contre-culture est assuré. Nuit et jour, Dylan recueille les conseils avisés de l'un des derniers représentants d'une génération appartenant au passé pour pouvoir mieux appréhender son époque et ainsi prendre du recul vis-à-vis de ses contemporains. Le vieux chanteur folk lui apprend à écouter, à s'inspirer des paroles des bluesmen, à composer des textes où les émotions le disputent à l'instant présent. Fort de ses nombreuses entrevues,

---

Rien ne m'occupait ou m'attirait autant que le folk. J'ai axé ma vie autour de lui. Et ceux qui ne partageaient pas cet intérêt m'étaient quasiment étrangers ». (*Ibid.*, p. 313, trad. par Jean-Luc Piningre)

462. *Ibid.*, p. 81, « Greenwich Village regorgeait de clubs, de bars et de cafés, tous dédiés au folk. Ceux d'entre nous qui passaient de l'un à l'autre jouaient des traditionnels, des blues ruraux et de vieux airs de danse ». (*Ibid.*, p. 114, trad. par Jean-Luc Piningre)

Dylan sait désormais comment s'exprimer, traduire les sentiments de ses auteurs favoris et rendre concrets des faits de société.

> « A song is like a dream, and you try to make it come true. They're like strange countries that you have to enter. You can write a song anywhere, in a railroad compartment, on a boat, on horseback – it helps to be moving. Sometimes people who have the greatest talent for writing songs never write any because they are not moving. (…) Sometimes things you see and hear outside of yourself can influence a song »[463].

Des salles enfumées du Gaslight Café au Columbia studio, la révolution est en marche. Lieu incontournable de la bohème artistique depuis son ouverture en 1958, le Gaslight accueille les membres de la Beat Generation, les artistes, poètes et chanteurs décriés. Dylan y fait ses premières armes et se fait rapidement repérer par John Hammond, l'un des directeurs artistiques de Columbia Records, la maison de disque fondée en 1888 produisant la majorité des grands noms de la profession. De 1962 à 1964, les jeunes se précipitent pour admirer une présence scénique hors-norme et entendre une voix nasillarde, à contre-courant des canons de l'époque. À l'heure où l'étoile de Kerouac se fait moins resplendissante du fait d'une alcoolémie destructrice et que la Beat Generation se disperse aux quatre vents, Dylan réunit en son sein l'ensemble des admirateurs du mouvement beat pour poursuivre les idées libertaires de ses pairs. Grâce à lui, l'homogénéité de la bande étiolée au fil des années retrouve de sa superbe. Un vent nouveau se lève.

> « Dans ses premières chansons engagées, Dylan avait mis dans son collimateur tous les péchés de la génération précédente, pour les recracher sous forme de poèmes. Son

463. *Ibid.*, p. 164 – 165, « Une chanson ressemble à un rêve qu'on essaie de réaliser. Ce sont des pays inconnus où il faut s'introduire. On peut en écrire n'importe où, dans le compartiment d'un train, sur un bateau, à cheval – le mouvement aide toujours. Des gens qui ont un merveilleux talent d'auteur-compositeur n'en écrivent jamais parce qu'ils restent immobiles. (…) Parfois, ce qu'on voit et ce qu'on entend se retrouve dans une chanson ». (*Ibid.*, p. 223, trad. par Jean-Luc Piningre)

attaque portait sur tous les fronts de la justice sociale : l'anti-nucléaire, l'antipatronat, l'antiexploitation »[464].

Parolier prolixe, fin mélodiste et profondément antisystème, le chanteur devient rapidement la coqueluche d'une frange de la population bohème retrouvant le souffle initial des auteurs contestataires. C'est la raison pour laquelle beaucoup le considèrent comme le fils spirituel de Kerouac, un frère caché prenant la plume pour développer des idées en rapport avec les troubles actuels. Hypothèse à la fois vraie et fausse. Ce n'est pas un secret, le chanteur a depuis toujours épousé la philosophie beat – liberté d'esprit, ton désinvolte, détachement progressif du matérialisme et prise de distance avec l'autorité –, *On the Road* étant sa Bible. Pour autant, il n'est pas le successeur légitime de Kerouac, dans le sens où il n'écrit pas d'histoires et ne fonde aucun mouvement, ne se réclamant d'ailleurs d'aucun parti politique et littéraire. Par conséquent, Dylan ne prêche pas comme Ginsberg, ne s'exile pas sur des montagnes pour prier comme Kerouac. Il passe son temps à lire, s'instruire et à rendre compte des faits de société dans ses textes au lieu d'être un fervent partisan d'une cause à défendre. Cependant, au contact de la chanteuse Joan Baez du milieu étudiant, il soutient les minorités et milite activement lors de la Marche sur Washington le 28 août 1963, lorsque plus de 20 000 pacifistes dénoncent ouvertement l'inégalité des droits civiques et les incivilités que rencontre la communauté Afro-Américaine. Toutefois l'agitation ambiante, les événements mondiaux et le tumulte de la foule désirant le voir partager son ressenti ne l'alarment pas ; son cœur voyage ailleurs. En d'autres termes, c'est en raison d'un manque profond d'idéaux que la jeunesse – suite à la mort tragique de James Dean le 30 septembre 1955 – voit dans ce chanteur hors-catégorie un porte-parole émergeant en raison de ses *Protest Songs* parfois virulentes contre les travers de l'homme. Sentant que le moment est venu de tirer un trait sur d'éventuelles erreurs de parcours, il enregistre l'hymne de la jeunesse, le renouveau des années 1960 symbolisant la perte d'un passé, un présent qui s'écrit sans attendre pour un futur au-delà du chemin : « The Times They Are a-Changin' ». En 3 minutes 15, tout est dit. Presse, critiques, sénateurs, autorité parentale – en d'autres termes les freins de la modernité –, tous sont montrés du doigt. La chanson fait immédiatement le tour de la planète avant d'être

464. Lee A. Martin et Shlain Bruce, *LSD et CIA : Quand l'Amérique était sous acide*, Paris, Les Éditions du Lézard, 1994, p. 141

reprise successivement par Simon & Garfunkel, The Beach Boys, The Byrds, pour n'en citer que quelques-uns. En dépit des multiples voies prises, son public lui est fidèle. Les fans se déplacent de ville en ville pour l'applaudir mais les amateurs d'antan ne sont plus là. Les amoureux de musique folk, sobres et tournés vers les valeurs traditionnelles, laissent volontiers leur place à un public jeune et dynamique. Ainsi, 1965 marque la cassure définitive avec ses premières amours. Terminée la période folk et acoustique, le changement radical s'opère maintenant, là où on ne l'attend pas. Cependant, une fois encore, le compositeur se veut insaisissable. Dylan évolue avec son temps, prêchant le vrai pour s'accoquiner avec le faux, brouillant les pistes et se dérobant aux questions des journalistes. Toujours autant bercé par les écrits de Kerouac et du poète Dylan Thomas, le chanteur flirte à nouveau avec l'anticonformisme en saluant les Beatles durant leur tournée américaine. Deux univers se confrontent lors d'une soirée mémorable durant l'été 1965 où Dylan leur fait goûter aux joints et à la marijuana. L'époque strass et paillettes de Frank Sinatra, Elvis Presley, des boppers Charlie Parker et Dizzy Gillespie est révolue ; l'avenir est à l'électrique. Entre guitares rageuses, ouverture aux drogues psychédéliques, amour libre, perte de repères et expérimentation par le dérèglement des sens, les perspectives de création paraissent illimitées. De la même manière – et c'est d'ailleurs en cela que la rencontre de ce petit monde est fondamentale pour le développement de la carrière de Dylan – les narcotiques modifient la structure de ses écrits, déplacent la pensée et mettent en scène des formes archaïques de création. Aborder des thèmes à contre-courant de l'*Establishment* – tels le rejet des conventions, les parias, la sexualité, la drogue[465] –, le fait se rapprocher étroitement de la philosophie beat des années 1950, période que les autorités espèrent définitivement enterrée. Il n'est en rien, fort heureusement. En ayant recours aux collages, au surréalisme et à diverses associations d'idées, Dylan démultiplie à l'envie les possibilités de l'écriture, dans une démarche similaire à celle de Kerouac et Ginsberg. En puisant dans les méditations métaphysiques de *Howl* et le rythme très syncopé d'*On the Road*, il produit plusieurs chansons servant de base à un album férocement décrié à son époque, *Highway 61 Revisited*,

465. « Blowin' in the Wind » (1963), « A Hard Rain's A-Gonna Fall » (1963), « Mr Tambourine Man » (1965), « Just Like a Woman » (1966)

> « où Dylan disait les épreuves mystiques qu'il avait endurées pendant la période où sa vie était une perpétuelle défonce. Dans ce qui fut son premier tube mondial, « Like a Rolling Stone », Dylan s'interrogeait sur ses sentiments devant le néant. Dans ce formidable morceau, servie par les chuintements de voix et un rythme entraînant, il avait réussi à exprimer cet unique mélange de crainte et d'euphorie qui accompagnait les premiers pas de ses auditeurs, hors de l'ennui et de la sécurité des banlieues petites-bourgeoises »[466].

Ce morceau ouvrant le disque est immédiatement devenu l'hymne d'une partie de la jeunesse. Les mots s'accélèrent, se chevauchent et rentrent en collision avec le côté bien-pensant de l'auditoire. Dylan commence fort et malmène le public dès le premier couplet. Les termes sont cinglants et immédiatement accrocheurs : « *Once upon a time you dressed so fine / You threw the bums a dime in your prime, didn't you?* » (« Il fut un temps où tu portais des vêtements très chics / Tu jetais alors des petites pièces aux clochards du temps de ta splendeur, n'est-ce-pas ? »). La principale intéressée – une Miss Lonely fictive – symbolise l'ensemble de ceux qui renient son virage à 180° pour être plus actuel. Le refrain, universellement célèbre, englobe non seulement cette femme petite bourgeoise mais aussi l'interprète lui-même, finalement sans foyer, sans amis et perdu dans le monde : « How does it feel / To be on your own / With no direction home / Like a complete unknown / Like a rolling stone » (« *Qu'est-ce que ça fait ? / D'être seule au monde / Sans foyer où revenir / Comme une parfaite inconnue / Comme une pierre qui roule* »). Le son de cette composition est résolument tourné vers l'avenir. En balayant le rôle de porte-parole que la jeunesse folk lui attribue pour accueillir des instruments jugés rebelles, Dylan rejette son passé. Le chanteur n'est plus le même et se compare aux bannis peuplant les routes d'Amérique, ceux qui errent sans jamais trouver le chemin du retour, « *with no direction home* ». Malgré une volonté de fer et un désir de rameuter de plus vastes foules à sa cause, les réactions sont violentes à son égard. Dylan est une injure au folk pour les puristes, une invitation à la nouveauté pour les rockers. Peu importe les insultes – un spectateur en vient à le traiter de « Judas » lors de sa prestation à Manchester le 17 mai 1966 – le chanteur provoque un séisme d'envergure au sein de la musique contemporaine, choc immortalisé par les documentaires *Dont Look Back* de

466. Lee A. Martin et Shlain Bruce, *LSD et CIA : Quand l'Amérique était sous acide*, Paris, Les Éditions du Lézard, 1994, p. 143

Donn Alan Pennebaker en 1967 et *No Direction Home* de Martin Scorcese en 2005. Désormais, la *Protest Song* est au service du rock and roll afin de toucher le plus large public possible et de s'immiscer parmi les différentes catégories sociales. Ainsi, la carrière de ce jeune chanteur, aussi fulgurante soit-elle, est marquée par cette cassure, une limite l'éloignant de son passé beat pour le faire entrer dans l'univers hippie. Cela peut paraître étrange mais suivre les enseignements de la Beat Generation l'a subitement écarté des racines l'ayant vu croître, alors que la pensée beat se veut libertaire et vouée à l'évolution. « Être vrai » aux yeux des autres a fait de lui l'homme à abattre pour les fondamentalistes folk. Pourtant, c'est en se libérant de ses attaches que des amitiés indéfectibles se nouent, notamment avec Ginsberg, le poète toujours vivant. La relation naissante entre les deux hommes est l'occasion de partager une vision commune de l'avenir de l'humanité, de rendre compte de l'évolution du monde à travers le prisme de la guerre du Viêt-Nam et de véhiculer une langue dépouillée de conformisme pour que le peuple uni puisse combattre l'ordre établi. À la fin des années 1960, Cassady et Kerouac – le moteur et le volant de la Beat Generation – rejoignent les voûtes célestes sans que Dylan n'ait pu discuter avec eux. En compagnie de Ginsberg, ils se recueillent régulièrement sur la tombe du « roi des beat » et préservent l'impulsion contre-culturelle de leurs textes respectifs. Rejeté par ses amis, incompris de la presse et des critiques, de plus en plus avant-gardiste dans son attitude et ses propos, le chanteur se retire de l'effervescence du *star-system* pour se consacrer à l'écriture. Le lien étroit entretenu avec Ginsberg le conforte dans une optique de dépassement de soi à travers les sensations ressenties. Il est donc tout naturel de faire participer activement le poète à une renaissance artistique déjouant les pièges du monde qui l'entoure. Durant la tournée « *Rolling Thunder Revue* » de 1975 à 1976, ils parcourent l'Amérique pour donner à entendre une voix aux mouvements revendicatifs des populations. Dès lors, le poète barbu épousant le mode de vie hippie et parlant au nom de toutes les causes, apparaît dans le clip sobre de « Subterranean Homesick Blues » où Dylan distribue phrases chocs et expressions surréalistes inscrites sur des feuilles volantes. La frénésie lancinante des paroles et l'accélération du rythme traduisent l'accumulation de faits de société se bousculant à l'intérieur de la psyché, tout en démontrant également que le moment est venu de prendre position pour ses idées. En cette fin des années 1960, la révolte est plus que jamais d'actualité. Facteur déterminant de contre-culture, le titre de cette chanson est sans doute inspiré du recueil de Kerouac *The Subterraneans* – ode à l'à-côté, aux oubliés et aux reclus, à une faune à l'abri de ce qui brille, les vrais beat –, paru à la

fin des années 1950 et l'un des préférés du compositeur. La boucle est finalement bouclée alors que Dylan refuse catégoriquement de rejoindre le rang des révolutionnaires. Sa guerre, bien que profondément fédératrice, n'en est pas moins personnelle.

> « In the late 50's and early 60's, teenage rebellion was beginning to make noise, but that scene hadn't appealed to me, not in a wholehearted way. It had no organized shape. The rebel-without-a-cause thing wasn't hands-on enough – even a lost cause, I thought, would be better than no cause »[467].

Pendant les décennies suivantes, l'amitié entre les deux poètes se fortifie par de multiples collaborations artistiques, enregistrements, jam sessions impromptues et prises de position contre les injustices. Alors aguerri à la contestation, au développement de la liberté d'écriture et de parole depuis la mise en place de son œuvre, le chanteur en perpétuelle mutation fait la paix avec les épreuves traversées. En guise de pied de nez aux détracteurs, Dylan adopte une autre stratégie pour brouiller une fois de plus les pistes. C'est pourquoi, aidé par un Ginsberg familiarisé avec les pratiques bouddhistes et la spiritualité, il se convertit au christianisme pendant les années 1980 pour se rapprocher du mysticisme de Kerouac. La vision désormais éclairée, la voix sereine et sans entraves, le chanteur participe à la refonte des croyances américaines sept ans après la fin du conflit vietnamien. Outre ses propres productions musicales, il réunit une dernière fois Ginsberg et quelques amis musiciens – dont Paul McCartney –, en 1982, pour enregistrer des textes résolument tournés vers la religion. « Do the Meditation Rock », avec ses paroles sincères, puise sa source dans les racines folk de la Nation et engage à s'ouvrir aux longues respirations bouddhistes censées alléger l'âme de son fardeau. La transition entre Beat Generation et jeunesse actuelle s'opère donc par l'ouverture d'esprit aux sensations. Ainsi, à force de contradictions, de confrontations avec l'*American Way of Life* et d'anticonformisme revendiqué, Dylan s'est forgé depuis le début des années 1960 une réputation d'agitateur culturel indéniable. Il dérange autant qu'il fascine. De

467. Dylan Bob, *Chronicles : Volume 1*, New York, Simon & Schuster, 2004, p. 247, « La fin des années 50 et le début des suivantes ont vu apparaître les adolescents rebelles, auxquels je ne me suis pas identifié, du moins pas sincèrement. C'était informe et désorganisé. La fureur de vivre, le révolté sans cause manquaient de prise sur le réel – je préférais une cause perdue à pas de cause du tout ». (Dylan Bob, *Chroniques*, Paris, Gallimard, 2005, p. 327, trad. par Jean-Luc Piningre)

nombreux artistes règlent leur pas sur les traces esquissées par le poète. Grâce à lui, les idées beat nourrissent la création musicale et donnent libre cours à l'expérimentation. L'impulsion américaine défraie également la chronique de l'autre côté de l'océan, de manière peut-être plus immédiate et visuelle. Outre une provocation assumée dans la démesure et la profusion de couleurs criardes, le renouveau anglais n'est pas en reste ; les multiples avatars sexuels épousent désormais le rock sous les traits juvénile d'un inconnu : David Bowie.

La porte est fermée, entourée par deux gardes du corps. Interdiction de déranger l'artiste avant l'heure prévue. Les photographes piétinent depuis longtemps, ils n'en peuvent plus d'attendre. À l'intérieur de la loge, face au miroir, il se concentre, les yeux clos. La tension monte à l'approche du concert, le dernier d'une tournée monumentale. Tout doit s'achever maintenant, en juillet 1973. Combien de dates honorées ? Peu importe, on ne les compte plus. Toujours autant de foule, de folie et de cris. Les fans hurlent alors que le spectacle n'a pas encore commencé. Qui veulent-ils voir au juste ? Ziggy ou David ? La réponse n'est pas claire. L'heure tourne pourtant. Le public a bien fait de venir ce soir, il lui prévoit une surprise de taille. Il ne reste qu'une poignée de minutes, le temps presse. Du fard, encore et encore, un masque cachant sa vraie personnalité ; des vêtements bariolés et des talons hauts pour capter la lumière et que tout le monde puisse le voir. Il peut se permettre toutes les folies, un rien l'habille. L'escorte est en place, les techniciens s'affairent. En remontant les couloirs, les cris se font de plus en plus clairs. Quelques marches à gravir et c'est la scène. « *Ladies and gentlemen, Ziggy Stardust and the Spiders from Mars !* » La salle entière fait front. Une voix commune s'élève dans le noir. Les filles pleurent, s'évanouissent et jettent à ses pieds leurs sous-vêtements ; les hommes unissent leurs forces pour toucher la peau d'un ovni apparu subitement sur Terre. Le réalisateur D. A. Pennebaker ne rate aucun détail. Quelques années après avoir capté l'essence de Dylan, il surfe sur une autre révolution. Son film hommage[468] immortalise ce qu'il sait être la fin d'un mythe, le glas d'une décadence affichée. Il n'y a pas un instant à perdre, les preneurs de sons courent partout ; à la poursuite, l'éclairagiste suit fidèlement les mouvements de Ziggy. Les yeux brillent, les corps se pressent les uns sur les autres, les mains se tendent, les larmes coulent. David Bowie est sur

468. Pennebaker Donn Alan, *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, United States, 20th Century Fox, 1983

scène, au sommet de sa gloire. Son costume, sa gestuelle et sa provocation constante réduisent à néant trente ans de joug parental. Chacune de ses apparitions déclenchent une hystérie comme personne n'en a jamais connu ; il règne sans partage dans le cœur de millions de fans à travers la planète. Autour de lui, quatre musiciens pourfendeur des conventions et des règles morales repoussent avec bonheur les limites de la bienséance. En plein cœur du spectacle, le chanteur tombe à genou devant son guitariste, agrippe ses fesses et colle sa bouche sur sa guitare, mimant ainsi une fellation. Bowie transgresse les tabous et se permet les frasques les plus outrancières. On n'a jamais vu cela auparavant. Jimi Hendrix – faisant pourtant lascivement l'amour à sa Stratocaster avant de l'immoler par le feu et la fracasser sur le sol devant un parterre de spectateurs médusés – n'avait pas atteint un tel niveau d'indécence, quelques années auparavant. La fiction défie les lois de la réalité quand le personnage – intelligence extraterrestre avancée – cherche à transmettre à la Terre un message d'amour et de paix à l'aube de son extinction. Le spectacle est total, à l'image de la mise en scène, grandiose. Les costumes se délitent en fonction des chansons ; la grâce animale de Bowie joue de l'ambigüité du personnage pour séduire hommes et femmes dans une atmosphère particulière, d'une cérémonie mortuaire à un banquet commémoratif. En effet, après un concert mené tambour battant, l'artiste sacrifie en direct l'avatar qui fascine les médias.

> " Of all the shows on this tour, this particular show will remain with us the longest, because not only is it the last show of the tour, but it's the last show that we'll ever do."[469]

Le public n'en croit ni ses yeux, ni ses oreilles. Un énième scandale après le revirement brutal de Dylan ? Un coup de pub ? Une plaisanterie d'un goût douteux ? Les avis diffèrent. Quoi qu'il en soit, 1973 marque la fin des strass et des paillettes pour une créature hybride ayant marqué pour toujours son époque. Entre glam rock[470] tonitruant et androgynie collective, The

469. *Ibid.*, (« Ce show restera longtemps dans nos mémoires, pas seulement parce que c'est la fin de la tournée, mais parce que c'est le dernier show que nous ferons jamais ».)

470. Mouvement musical créé au Royaume-Unis dans les années 1971 – 1975 très populaire auprès de la jeunesse, le glam rock opère un retour aux racines du rock and roll en affichant une sexualité libérée et une sophistication dans la provocation vestimentaire. Entre androgynie, dandysme et homosexualité, les plus éminents

Spiders incarnent une évolution surprenante de la contre-culture des années 1950 – 1960. Très populaire durant les *Seventies*, le glam cultive une image excessive et baigne constamment dans la provocation : les chanteurs se proclament comme étant les héritiers directs du dandysme du XIXème siècle. L'excentricité, le strass et les paillettes, le maquillage et les talons hauts sont mis au premier plan sur les scènes télévisées. Bowie – et de manière peut-être encore plus représentative avec Marc Bolan, le chanteur de T. Rex – revendiquent ouvertement leurs caractéristiques androgynes. Cultiver la différence, évoluer sans cesse sur la ligne médiane, être toujours prêt à basculer dans l'à-côté et préserver le flou quant à ses préférences sexuelles, sont des effets de mode en ce début de décennie. Dès 1972, Bowie incarne une passerelle entre deux mondes dissemblables : le puritanisme ancré dans la société d'un côté et la liberté, l'exubérance et la vie de l'autre. Tout ce qu'il s'amuse à toucher, à regarder et à façonner se change en or. Sous ses doigts, le rock devient une institution, sa voix en fait un système de pensées, sa tenue lui apporte une authenticité. L'Amérique change encore une fois grâce à Ziggy Stardust et

> « les décennies 70-80 vont connaître une période de confusion partagée entre l'inquiétude et l'arrogance, entre la crise et la croissance, entre le retrait prudent et l'hégémonie forcenée, la diplomatie circonspecte et l'intervention militaire, les désillusions et les réussites, le chômage et l'abondance, les frictions interraciales et un consensus émollient »[471].

Désormais, le subversif joue un rôle majeur au sein de la sphère musicale. En effet, la limite séparant féminité et masculinité n'est pas concrètement définie ; les uns peuvent circuler librement dans les sphères des autres tout en préservant leur identité. La libération sexuelle – revendiquée par les féministes et déjà présente dans les écrits de Kerouac et de ses acolytes –, connaît un véritable tournant. Pour la première fois, les hommes adoptent volontairement une image agressive et provocante, tout en multipliant les expériences aussi bien avec des partenaires de même sexe que du sexe opposé. La philosophie hippie n'est pas aussi éloignée

---

représentants du mouvement sont T. Rex, Gary Glitter, Elton Jon, Roxy Music et, bien évidemment, David Bowie.

471. Balen Noël, *L'Odyssée du jazz*, Paris, Liana Levi (6ème édition), 2012, p. 491

que cela des mentalités et le glam rock est l'occasion d'exacerber ses pulsions inavouables sans paraître ridicule aux yeux d'autrui. L'ouverture d'esprit est peut-être la marque de fabrique des années 1970, sa raison d'être. Il suffit pour s'en persuader de regarder les productions cinématographiques de l'époque ou bien le développement des œuvres d'art d'Andy Warhol et de Jackson Pollock, pour ne citer qu'eux. C'est la raison pour laquelle la musique développe cette émancipation en ouvrant d'autres pistes de réflexion aux artistes. Ainsi, les guitares électriques supplantent les autres productions musicales de l'époque ; le changement annoncé par Dylan en 1965 est dès lors accompli : la marche en avant de la société ne se conçoit pas sans l'apport de la littérature et des formes de dérèglements. Les racines folk du peuple américain, bien que fondamentales pour les puristes, sont volontairement mises de côté afin de donner la parole à un courant auquel la jeunesse s'identifie plus volontiers. En pleine émergence du glam rock, les jeunes nourris par la libération initiée par Dylan trouvent en Bowie d'autres terrains propices à l'exploration. Les paradis artificiels promis par les drogues amplifient les caractéristiques de la réalité et donnent à percevoir des mondes interlopes, souvent bigarrés de couleurs. C'est dans cette perspective que s'engage Bowie, autrement dit déconstruire ce qui est perçu pour rendre sensible l'invisible, s'emparer des idées révolutionnaires de Dylan afin de leur faire emprunter des directions insoupçonnées. Mais qui est-il réellement ? Et, plus important encore, d'où provient cette volonté de transcender les genres ? Son parcours est troublant de similitudes avec celui de Dylan. Comme lui, il s'est construit tout seul, par son pouvoir de conviction et une foi inébranlable en son talent ; tous deux font du public un témoin privilégié des métamorphoses du monde et des dangers que cela représente ; ils gagnent l'admiration des gens en racontant des histoires qu'eux-mêmes ont peut-être vécues. Ils sont à tout le monde et n'appartiennent à personne. La comparaison s'arrête là car, fondamentalement différent de son modèle américain – par les attitudes scéniques et les voies musicales –, le chanteur anglais connait une ascension fulgurante parce qu'il défraie la chronique. Comme cela fut le cas pour les membres de la Beat Generation, c'est en s'approchant de la foi que l'avenir s'envisage. Lors d'une rencontre avec Chime Rinpoché, enseignant du dharma tibétain, sa perception du devenir est totalement bouleversée. La religion lui enseigne que l'auteur doit faire partie intégrante de son œuvre, ne cacher aucun aspect de sa personnalité et se raconter au fil des textes. Kerouac, Ginsberg, Burroughs, Dylan et Thoreau l'ont fait de manière plus ou moins précise mais l'idée est là, prête à germer. Est-ce là son salut ? Et pourquoi ne pas renverser la

tendance à son avantage ? C'est-à-dire se mettre en avant par l'intermédiaire d'autres personnages volontairement entreprenant et distiller des indices le concernant au fil des chansons[472]. L'impulsion est bonne, à contre-courant mais respectueuse de celle de Dylan. Dès lors, le titre « Space Oddity », véritable ovni mêlant science-fiction et réalité concrète – qui apparaîtra d'ailleurs en tête des émissions de la BBC consacrées aux avancées de la mission Apollo 11 – séduit par son originalité (l'apport du mellotron approfondie le psychédélisme de Pink Floyd) et sa prise de risque (Bowie décrit de manière sous-jacente les effets de la drogue sur le corps). Influencé par les romans de Philip K. Dick et la technologique du film *2001 : A Space Odyssey*[473], Bowie met en scène dans cette chanson le personnage étrange du major Tom – à la fois son double déconnecté de la réalité mais aussi l'incarnation des espoirs et des idéaux des années 1960 disparaissant lentement – pour mieux se dissimuler derrière lui. Afin de combattre la folie qui frappe les membres de sa famille – notamment sa mère et son demi-frère dont il se sent proche –, il fait le choix de ne pas être tenu pour responsable des actions de ses futurs avatars ; selon lui, elles proviennent de consciences s'émancipant de leur plein gré de son corps. Elles existent par elles-mêmes et prônent des idées qui vont parfois à contre-courant de ce que désire Bowie. Plus sa carrière avance, plus elles prennent d'envergure : c'est la raison pour laquelle il laisse Ziggy Stardust, Halloween Jack ou bien The Thin White Duke[474] investir sa chair, modifier ses traits et adopter des mœurs transcendant les limites sans jamais s'attacher fidèlement à ces caractères hétéroclites. Grâce à la littérature – et plus précisément la science-fiction –, Bowie essaie non seulement de faire évoluer les mentalités de son époque mais surtout de populariser le déguisement, la perte de contrôle par rapport au dédoublement de personnalité et la prise de risques. Tel un leitmotiv, ce courant littéraire est rattaché à l'ensemble de son œuvre, jusqu'à son entrevue décisive avec Burroughs en 1974, fondamentale pour le développement de sa carrière. Rien ne l'arrête, il est partout, on en voit que lui. Divinement beau, androgyne, talentueux, artiste caméléon, nul ne résiste au renouveau anglais, pas même l'*Establishment*.

472. « Changes » (1971), « Starman » (1972), « Heroes » (1977), « Ashes to Ashes » (1980), « Lazarus » (2016)

473. Kubrick Stanley, *2001: A Space Odyssey* (*2001, l'Odyssée de l'espace*), United States, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968

474. L'avatar le plus destructeur de l'artiste, celui qui lui fait consommer de folles quantités de cocaïne, The Thin White Duke est issu du film de Nicholas Roeg, *The Man Who Fell to Earth* (*L'Homme qui venait d'ailleurs*). Extraterrestre ressemblant étrangement aux humains, le Duke est aussi une manière pour Bowie de reconstituer sur scène l'âpreté des ruines de Berlin et d'immortaliser les idées suprématistes de la race blanche afin de mieux les dénoncer.

Les insultes à son égard le laissent froid ; il ne revendique pas son homosexualité, préférant s'initier sans restriction à tous les plaisirs de la chair ; les robes ne le rebutent pas, elles cachent le fragile David Jones sous les tissus pour mettre en valeur le Bowie du public. Seul ce dernier éprouve un besoin irrépressible de provoquer. Entre fascination du public et rejet violent de la part des bien-pensants, le chanteur a le mérite de ne laisser personne indifférent. Pourtant, comme un malheur n'arrive jamais seul, son succès grandissant lui permet de se familiariser avec les plaisirs artificiels promis par la drogue. Comme pour Dylan avec la mescaline et la benzédrine des auteurs de la Beat Generation, la cocaïne épouse Bowie, le maltraite, le console, l'endort et le stimule durant de nombreuses années. L'addiction contractée est également une source d'inspiration intarissable lui permettant d'accoucher de ses meilleures productions. De 1971 à 1974, le chanteur change le paysage musical en créant une véritable épopée du rock and roll détruisant tout ce qui l'a vu naître. Entre guitares électriques rageuses, poses suggestives, double-sens de l'écriture et sexualisation des figures de styles, les chansons de l'artiste brossent une chronique de désintégration de soi et du contrôle de la société par l'affirmation d'une liberté sexuelle jamais atteinte auparavant[475]. Celle-ci ne réside plus seulement entre les lignes des textes mais gagne aussi la rue, les robes et les talons compensés que portent les hommes, leurs cheveux toujours plus longs et le maquillage qu'ils arborent fièrement. Où se situe la masculinité de la féminité ? À cette époque, personne ne le sait et la communauté artistique s'en moque éperdument. Un jour pourtant, Bowie regarde autour de lui et se lasse des nombreux excès des tournées. La drogue ayant des pouvoirs limités, le salut ne se trouve qu'au sein de la page, perspective qui le rapproche encore une fois de Dylan et de Kerouac. Nous l'avons dit à plusieurs reprises, la littérature de la Beat Generation accompagne les explorateurs sonores dans leur quête de redéfinition d'autres environnements culturels. Le chanteur anglais – au même titre que Marc Bolan –, ne fait pas exception à la règle et cultive un goût prononcé pour le dandysme cher à Oscar Wilde. Fin gourmet de littérature contre-culturelle, il ne délaisse pas le fond au profit de la forme. Un livre change profondément sa perception de la création, une œuvre maitresse décloisonnant sa vision de la vie et dirigeant l'évolution de ses productions futures. Tout bascule en 1974, quand le chanteur fête ses 27 ans. Dans le secret le plus absolu, le magazine *Rolling Stones* organise une rencontre marquante entre deux univers différents et

475. « We Are the Dead » (1974), « 1984 » (1974), « Rebel Rebel » (1974), « Young Americans » (1975), « Beauty and the Beast » (1977) …

complémentaires : l'excentricité de Bowie et la réalité morbide de Burroughs, le survivant beat. L'atmosphère est particulière dans la pièce ; malgré la réticence de l'écrivain face à la jeunesse de son interlocuteur, les deux hommes se regardent, échangent quelques paroles polies avant d'entamer une conversation très personnelle sur leurs multiples sources d'inspirations et le monde qui les entourent. Littérature, interprétation de la perception, influence de Kerouac, Bowie s'exprime en toute confiance et dévoile celui qui se cache derrière le maquillage. Une relation étroite se noue au fil des heures ; les artistes semblent partager une passion commune pour le rêve, l'inconscient transgressant les limites de la censure et le dérèglement des sens afin que d'autres moyens de communication puissent coexister. Fasciné par l'univers sombre et désespéré de l'auteur, le jeune homme est d'autant plus admiratif de la célèbre technique du cut-up de Burroughs qu'il souhaite se réapproprier à travers ses chansons.

> « Je dois vous dire que jusqu'à récemment, je n'ai pas été un lecteur avide de l'œuvre de William. Je n'ai pas vraiment dépassé Kerouac pour être honnête. Mais lorsque j'ai commencé à regarder votre œuvre, je ne pouvais pas y croire. Surtout après avoir lu *Nova Express*, je me suis vraiment retrouvé dans celui-là. Mon ego a évidemment surtout apprécié le chapitre « Couleur Payante », après celui-là, j'ai commencé à retirer des phrases du reste du livre »[476].

Le chapitre dont parle Bowie ci-dessus est l'une des nombreuses manifestations de la destructuration de la pensée laissant place à des sentiments enfouis, le ressenti premier censuré par l'inconscient. Dès lors, il dévore dans l'urgence l'intégralité de ses romans et tombe immédiatement sous le charme de l'ambiance post-apocalyptique et ultraviolente développée dans *The Wild Boys*[477]. Cependant, c'est bien la folie destructrice et l'accumulation des visions horrifiques présentes dans *The Soft Machine* qui initie le chanteur aux pouvoirs de la construction aléatoire.

---

476. Copetas Craig, *Parrain de la Beat Generation : Bowie rencontre Burroughs* [en ligne]. *Rolling Stones magazine*, Londres, dernière mise à jour le 9 mars 2010, https://theo.underwires.net/Parrain-de-la-Beat-Generation, consulté le 16 octobre 2017.

477. Burroughs William, *The Wild Boys*, New York, Grove Press, 1971

> « Naked candy around the room, scraps of adolescent image, hot semen in Panama—Then the boy drops his drag and retires to a locker—Who lookout different? Who are you when their eyes pop out— Mandrake smells through the outhouse—The boy dropped and the boy wakes up paralyzed—Remember there is only one visit: iron roof—soiled linen under the clothes—scar tissue—shuttered room—evil odors of food—I wasn't all that far from being good as I used to be—Obsidian that broker before they get to him—A crab scuttles out heavy—You win something like vacant lot—sad little patch right? »[478]

Friand de nouvelles voies à explorer et toujours prêt à s'emparer des innovations de son époque, Bowie découpe des centaines d'articles, arrange les mots à la guise de son imaginaire et puise allègrement dans la presse, la littérature de Philip K. Dick et de George Orwell pour façonner une dimension ressemblant étrangement à notre monde moderne. Plusieurs chansons de l'album *Diamond Dogs* (1974) – « Sweet Thing », « Candidate » – suivent la ligne directrice de Burroughs et procèdent par coupes franches dans la phrase en réorganisant les termes selon l'humeur du moment.

> « *Nova Express* m'a vraiment rappelé Ziggy Stardust, que je vais adapter sur scène. Il y a quarante scènes et j'aimerais que les personnages et les acteurs apprennent des scènes qu'on mélangerait ensuite dans un chapeau et le jour de la représentation, ils les joueraient dans l'ordre du tirage. Tout ça me vient de vous, Bill… Comme ça, ça changerait tous les soirs »[479].

Nova Express, la fin d'une trilogie expérimentale destructrice, marque le jeune homme car il s'agit de l'aboutissement des excès qui ont permis d'aller au-delà de soi. Ainsi, le legs de

---

478. Burroughs William, *The Soft Machine*, Paris, Olympia Press, 1961, p. 15-16, « Bonbons nus autour de la chambre, bribes d'images adolescents, semence chaude de Panama – Puis le garçon baise son travestie et se retire dans un placard – Qui êtes-vous dans leurs yeux exorbités ? – Mandrake empeste les latrines – Le garçon tombe et se réveille paralysé – Rappelez-vous qu'il n'y a qu'une visite : un toit en fer – linge sale sous les vêtements – scarifications – Chambres closes – odeurs de nourriture maléfique – Je n'étais pas loin d'être aussi gentil qu'avant – Obsidiane cet agent de change avant qu'ils n'arrivent – Dehors un crabe clopine – Vous gagnez quelque chose comme un terrain vague – Triste petit ravaudage, pas vrai ? » (William Burroughs, *La Machine molle*, Paris, Christian Bourgois, 1968, p. 73-74, trad. par Mary Beach et Claude Pélieu)

479. Copetas Craig, *Parrain de la Beat Generation : Bowie rencontre Burroughs* [en ligne]. *Rolling Stones magazine*, Londres, dernière mise à jour le 9 mars 2010, https://theo.underwires.net/Parrain-de-la-Beat-Generation, consulté le 16 octobre 2017.

l'écrivain subversif donne naissance à une vision cauchemardesque de l'avenir, l'anticipation de Bowie concernant le sort de l'humanité mise à nu. L'ambition de l'album est démesurée, à la hauteur des espérances du chanteur voulant à la fois recréer sur scène le côté glauque de Burroughs et concrétiser les idées d'Orwell. Au départ envisagé comme l'adaptation théâtrale de *Nineteen-Eighty Four*, les héritiers de l'auteur opposent malheureusement leur véto au projet. Pris de court, il déplace les perspectives et conserve l'idée qu'une dictature extrêmement répressive condamne le peuple à survivre par ses propres moyens. Le futur est en marche, alors fermez les yeux. Laissez-vous aller. Imaginez une terre où tout est possible. Un univers dans lequel vos moindres désirs, vos rêves les plus secrets, deviennent réalité. Un espace où vous pouvez être celui que vous souhaitez sans avoir à vous dissimuler. Le percevez-vous ? Maintenant, regardez. Bienvenue dans Hunger City, la ville désenchantée de tous les possibles, une réalité alternative naît des travers de l'homme où la putrescence est reine. Extrapolation morbide de New York, la cité est dévastée par un mal inconnu rongeant aussi bien les bâtisses que les chairs. Les humains survivent comme ils le peuvent, pillant des supermarchés et se nourrissant de restes à l'abri des chiens diamants qui scrutent l'horizon. Halloween Jack, créature hybride, cruelle et sanguinaire, à la fois félin gracieux et bête immonde, fait appliquer sa loi à l'ensemble des gangs terrorisant les populations. Les concerts du « *Diamond Dogs Tour* » reproduisent grandeur nature la déchéance de la société. Chaque nuit est célébrée « The Year of the Diamond Dogs », dans laquelle le personnage de Bowie conduit un cortège de morts-vivants pour exterminer les derniers survivants de l'espèce humaine. Un air de déjà-vu ? Probablement, puisque les parallèles entre *Diamond Dogs* et les romans de Burroughs – *Naked Lunch*, *Nova Express* et *Interzone* – sont légion. Malgré les années, le chanteur n'a jamais cessé d'explorer la technique du cut-up, preuve en est l'album *Heroes* (1977) où la majorité des chansons sont issues de ce procédé[480]. La technologie aidant, c'est désormais à l'ordinateur de déconstruire le sens pour faire émerger un langage inédit. David Bowie n'a eu de cesse de vouloir faire évoluer la musique dans des contrées inconnues. Il incarne à lui seul tous les courants et tous les styles, désinhibe les penchants secrets et bouscule les mentalités. Plus qu'un artiste de renom, c'est l'ultime icône du rock. Ainsi, depuis le milieu des années 1950, les mélodies accompagnent et consolent parfois la jeunesse. L'évolution conjointe entre mœurs et musique est la preuve que le monde a su se

480. « Joe the Lion » (1977) et surtout « Blackout » (1977)

transformer au même rythme que les croyances et les aspirations de ceux qui le composent. Par l'entremise de Dylan, Bowie, les Beatles et les Stones, la décennie 1960 a initié une nouvelle manière de concevoir les éléments ; la musique est devenue bien plus qu'une simple ligne mélodique qui se fredonne et s'oublie. Elle est un symbole de paix, de foi, de rébellion et de fraternité. La génération des années 1970 croit en elle et l'habille de mille couleurs durant une période festive, créative et visionnaire. Grâce à son entremise, les jeunes s'approprient et partagent un désir commun à toutes les classes : la liberté et le pouvoir. Ce n'est donc pas un hasard si, lors du « *Summer of Love* »,

> « Jim Morrison, le chanteur des Doors, a rugi : « Nous voulons le monde et nous le voulons maintenant »[481].

« Vivre vite, c'est vivre mieux » disait Kerouac, quelque part sur la route. Entre deux wagons de marchandises, dans le soir d'été déclinant, griffonnant sans relâche les pages de son carnet, le chantre de la Beat Generation marche vers un destin dont il ne soupçonne pas l'ampleur. Comme lui et sans le moindre regret, des milliers de jeunes quittent leur foyer, sac à l'épaule et la route pour amante. Aller à contre-courant des idées préconçues est aussi primordial que d'exister aux yeux de ses semblables. Le beat devient hippie, se drogue, couche avec des inconnu(e)s en refusant le Système. Malgré une intention louable, les dérives ne sont jamais loin. Woodstock achève le rêve de Kerouac. Libération sexuelle, émancipation féminine, revendication des droits de la population Noire, *sit-in* pacifique et grand rassemblement bouddhiste afin d'élever son âme, le savoir-faire de la Beat Generation s'exporte dans la plupart des domaines. Musique, mode, cinéma, peinture et milieux underground actuels, tous se revendiquent de ce courant littéraire des années 1950 – 1960 qui a changé la face du monde. Par le moyen de la musique, Dylan et Bowie réutilisent les préceptes des beat pour démultiplier les techniques de création. Dès lors, la conception d'une chanson ne s'envisage qu'à travers l'artiste lui-même, dans sa capacité à s'investir dans son texte et fédérer les foules en manque d'idéaux. Proches de la Beat Generation, les deux seigneurs incontestés des années 1960 – 1970 gagnent progressivement le cœur de la jeunesse en s'intéressant aux rêves brisés,

481. Bouyxou Jean-Pierre et Delannoy Pierre, *L'aventure hippie*, Paris, Plon, 1992, p. 63

aux destins envolés et à un univers en perpétuel renouvellement. C'est en grande partie pour cette raison que le prix Nobel de Littérature est décerné au chanteur américain en octobre 2016 « pour avoir créé dans le cadre de la grande tradition de la musique américaine de nouveaux modes d'expression poétique », selon Sara Danius, la secrétaire perpétuelle de l'Académie suédoise[482]. Il s'agit d'un choix qui a fait couler beaucoup d'encre, tant cette décision paraît à contre-courant des idées de l'académie Nobel et la réaction de Dylan – refusant de se déplacer pour obtenir sa récompense et envoyant à sa place la chanteuse Patti Smith – est un ultime acte contestataire. Le Système tant décrié depuis plusieurs décennies, celui qui a si souvent poussé l'artiste hors de ses gongs, plie désormais le genou devant son talent après soixante ans de lutte sur la page. Quel incroyable revirement de situation ! Quelques mois plus tôt, en janvier, Bowie tire sa révérence à 69 ans, avec plus de 140 millions d'albums vendus dans le monde et des fans en deuil. Prince, Billy Paul, George Michael et Leonard Cohen ont rejoint The Thin White Duke, là-haut, sur sa *Blackstar*. Les anges ont vraiment de la chance …

[482] Marine Chassagnon (13 octobre 2016). « Ce qu'a inventé Bob Dylan avec la Beat Generation ». In *Huffingtonpost.fr* [en ligne]. Page consultée le 16 octobre 2017. http://www.huffingtonpost.fr/2016/10/13/dylan-beat-generation-prix-nobel-litterature_a_21581806/

L'issue est proche, la justice doit triompher de la fraude. Le sort de l'humanité se joue sur un coup de dé. Les Puissants se jettent à corps perdus dans la bataille, n'hésitant pas à sacrifier ce qui se dresse sur leur chemin. L'enjeu est primordial, la cohérence politique du pays est mise à mal. Après de nombreuses procédures, la victoire est finalement déclarée. Le Scandale du Watergate voit non seulement la chute de Nixon, battu à son propre piège, mais surtout la fin d'une période d'abondance. La génération des années 1950 incarnée par le Président est définitivement reniée. Toute une période de « modèles », de directives à suivre et d' « exemples » pour la Nation s'évanouit avec son retrait. La gloire des *Fifties* n'est dès lors qu'un lointain souvenir. L'Amérique essuie une énième défaite au cœur de son institution politique et essaie tant bien que mal de réparer les dégâts causés par une telle machination. Bafouée aux yeux des concitoyens dans ce qui, jadis, faisait figure de crédo – l'honnêteté –, elle ne brille plus. Qui veut croire en un pays où ne règne que l'arrivisme, la délation et le profit ? Le modèle américain est en voie de disparition.

> « Le Watergate sape la crédibilité des deux institutions auxquelles le « libéralisme s'était identifié. Pour avoir évoqué la « sécurité nationale » afin de couvrir des activités sans rapport avec la défense des États-Unis, le Président a porté un coup meurtrier à une vision impériale qu'il s'était par ailleurs efforcé, non sans succès, de rénover. (…) L'affaire porte surtout un coup dévastateur à l'image de l'État qui est apparu, dans cette crise, comme une menace pour les libertés. Toute la « révolution conservatrice » va tourner autour de cette idée. Longtemps perçu comme la solution aux problèmes que le pays rencontrait, l'État en est désormais présenté commère la source de ces derniers »[483].

Ce renversement décrit par Pierre Mélandri symbolise avant toute chose la fin d'un âge d'or, dans lequel la vie se laissait lentement bercer par les fruits de son opulence. Le retour à la réalité, brutal et sans appel, est amère pour la plupart des rêveurs. Après avoir opéré des

483. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1, Paris, Perrin, 2013, p. 872

voyages officiels à Moscou et au Moyen-Orient en vue d'asseoir une crédibilité vacillante, Nixon annonce officiellement sa démission le 9 août 1974. Immédiatement remplacé par le vice-président Gérald Ford – le seul dans l'histoire du pays à n'avoir jamais été élu du peuple à cette fonction –, ce dernier choisi contre toute attente de gracier quelques mois plus tard son prédécesseur, une erreur majeure dans sa carrière. Selon les révélations du journaliste Bob Woodward – l'instigateur des recherches sur le Watergate –, ce geste fraternel de Ford est en réalité purement stratégique du fait de la profonde amitié unissant les deux hommes et d'une passation de pouvoir sans accroc. Est-ce pour cette raison qu'il ne sera pas réélu aux élections de 1976 et que le peuple préfèrera se tourner vers les perspectives résolument démocrates proposées par Jimmy Carter ? La question reste ouverte. Quoiqu'il en soit, les États-Unis sont dans une impasse au milieu de la décennie. En effet, comment redorer leur blason face à une Europe gagnant en puissance au fil des alliances ? Et, par extension, par quels moyens parvenir à stabiliser une économie en proie à la stagflation dû, entre autres, au choc pétrolier de 1973 ? L'administration Ford, aussitôt mise en fonction, assument ses responsabilités en s'attaquant directement à ces problèmes. Suite aux Accords de Paris en janvier 1973, le conflit vietnamien n'est pas pour autant derrière l'Amérique. À la fin de 1974, alors que les troupes américaines désertent le pays, environ 100 000 soldats de la RDVN violent la ratification de paix entre les Nations en s'infiltrant au Laos et au Cambodge pour faire plier les zones libres au Sud. Durant la majeure partie de l'année, des tentatives d'intimidation et des bombardements accumulent les cadavres des deux côtés de la barrière. En mars 1975, le général nord-vietnamien Văn Tiến Dũng lance une offensive répressive faite de plusieurs assauts meurtriers contre l'état-major sudiste. N'ayant que peu de munitions et de renforts de la part des alliés, le Sud est rapidement envahi par les militaires de la RDVN. Une à une, les agglomérations tombent entre leurs mains durant l'année 1975 : l'ancienne cité impériale Hué est rapidement conquise le 25 mars et Đà Nẵng, seconde cité la plus importante de l'État, sombre le 2 avril. La région de Saigon est encerclée, 300 000 réfugiés peuplent les routes en quête d'un abri et seront finalement récupérés par des navires américains au large des côtes. L'issue du conflit est proche : le 29 avril, les troupes du général Dũng prennent Saigon en l'espace de quelques heures. Dương Văn Minh, alors Président de la République du Viêt-Nam, ordonne le retrait immédiat des troupes sud-vietnamiennes. Le 30 avril 1975, le drapeau du Viêt-Cong flotte sur le palais présidentiel, sans négociations ni ultimatum. La guerre est terminée. Le Gouvernement révolutionnaire provisoire de la République du Sud Viêt-Nam (le

FNL) installe ses quartiers à Saigon – rebaptisée depuis Hô-Chi-Minh-Ville – et instaure jusqu'en juillet 1976 la réunification entre le Nord et le Sud, marquant ainsi la fin de la guerre du Viêt-Nam. Les États-Unis ont épuisé leurs forces et leurs ressources dans cette guerre. De fait, les gouvernements successifs – d'Eisenhower à Ford – tendent à amortir les coûts énormes investis dans l'armement. C'est la raison pour laquelle le pays est en pleine crise interne et ce, pour trois raisons majeures. Tout d'abord, le chômage, gangrène sociale latente, gagne toutes les couches de population. En 1974, 6,5% des travailleurs sont sans emploi. L'inflation des prix des denrées alimentaires et du coût de la vie quotidienne accroit les inégalités au sein du territoire. Ensuite, la fin des Accords de Bretton Woods marque également une chute vertigineuse de la production américaine. La RFA, à nouveau stabilisée et désireuse de prendre part aux évolutions mondiales, cesse d'acheter des dollars au taux fixe bien supérieur au taux naturel du marché et rompt ainsi les liens avec les Accords. Surpris d'un tel revirement de situation, Nixon suspend à partir du 15 août 1971 la convertibilité du dollar en or ; les répercutions ne se font sentir qu'en mars 1973, lorsque le régime de taux de changes fixes s'écroule, ce qui dévalorise très fortement la monnaie américaine. Il faudra attendre les accords de la Jamaïque en 1976 pour établir un système monétaire international – le change flottant – pour que non seulement les États ne puissent plus eux-mêmes déterminer leurs taux de change, mais aussi pour que la valeur des monnaies varie selon un marché spécialisé. Enfin, le premier choc pétrolier est la somme de tous les facteurs précédents énoncés. Ainsi, dans le conflit ouvert qui oppose Israël à l'Egypte et la Syrie durant la guerre du Kippour, l'Organisation des Pays Exportateurs de Pétrole (l'OPEP) décide d'un embargo contre l'Amérique – qui soutient Israël – et creuse un peu plus les écarts. Le dollar étant dévalué, le prix du baril flambe et grimpe brutalement de 3 à 18 dollars en seulement quelques semaines. Cinq mois sont nécessaires pour que Fayçal ben Abdelaziz Al Saoud, le roi d'Arabie Saoudite, lève l'embargo mais pas l'inflation monétaire paralysant les pays alliés. Cette sanction a par ailleurs de lourdes conséquences pour les années à venir, notamment de 1978 à 1981 lors du deuxième choc pétrolier. Alors que la révolution iranienne bat son plein et que l'Iran déclare la guerre à l'Irak, le prix du baril est alors multiplié par 2,7. Le rêve américain n'est pas seulement en train de sombrer, il coûte désormais très cher à ceux qui lui ont donné corps.

> « Décidées à en finir avec une hausse des prix qui pèse sur leur compétitivité, les grandes sociétés s'attachent, avec l'aide de l'État, à réduire leurs coûts en endiguant les revendications des salariés et en affaiblissant les syndicats. Mais si l'inflation est contrôlée, c'est au prix d'une récession sans pareille depuis la Seconde Guerre mondiale et de la persistance d'un taux relativement élevé de chômage (7,4% en moyenne entre 1973 et 1986). (…) Dès 1974, près de la moitié des personnes interrogées ont l'impression que les promesses de l'*America Way of Life* s'éloignent à grandes enjambées »[484].

Ainsi, à partir de janvier 1975, espérant trouver une solution pour endiguer la montée du chômage, Ford propose de réduire considérablement les impôts afin que la relance économique stimule les ouvriers. Le gouvernement engage alors les Américains à réduire leurs consommations et à être plus vigilants concernant les dépenses des foyers. Malgré le WIN – une campagne politique vantant les mérites d'un travail suscitant un enrichissement personnel – la masse électorale n'est malheureusement pas convaincue par le projet. Au-delà d'une certaine méfiance avérée par rapport aux décisions des autorités, le citoyen américain ne croit plus en l'avenir de son pays.

> « Dès lors, l'attitude des Américains face au pouvoir fédéral s'imprègne d'une ambiguïté extrême. D'un côté, face à des forces économiques auxquelles à titre individuel ils ne peuvent résister, ils sentent bien que Washington est, à tout prendre, encore l'entité la plus susceptible de les protéger. De l'autre, ils subodorent le recul de la capacité de l'État à endiguer les effets de la globalisation des marchés qui tendent, tout au contraire, à peser d'un poids croissant sur la marge de manœuvre dont les politiques peuvent disposer »[485].

Malgré une impopularité croissante due à des stratégies hasardeuses, Ford poursuit la politique de détente avec l'URSS initiée par Nixon afin d'apaiser les tensions et mettre un terme à la guerre froide. C'est pourquoi, lors d'une visite à Vladivostok pour rencontrer Leonid Brejnev, le Président des États-Unis signe avec lui un accord portant sur le traité

484. *Ibid.*, p. 15
485. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 2, Paris, Perrin, 2013, p. 10

SALT, visant à réduire la totalité des armes nucléaires présentes sur leur territoire respectif. La paix relative entre les deux puissances est cependant renforcée quelques mois plus tard, en août 1975, lorsque sont ratifiés les accords d'Helsinki stipulant que les signataires s'engagent à reconnaître et faire respecter les droits de l'Homme. Ford ne gagne pas toutes les guerres mais sort victorieux de certains combats. En dépit de mauvais sondages, il se présente à l'élection présidentielle de 1976, particulièrement importante pour lui s'il désire poursuivre les relations avec l'URSS et la Chine au même titre que la refonte complète de l'éducation nationale. Battu de justesse par le démocrate Jimmy Carter, Ford laisse dans l'inconscient collectif l'image d'un homme intègre, fier de ses idées et défenseur de la liberté. Cela dit, le Président – quel qu'il puisse être – fait partie des cibles à abattre, le clan Kennedy étant les premiers à en subir les frais. Ford, de son côté, essuie deux tentatives d'assassinats dont l'une est organisée par Lynette Fromme, une illuminée rescapée de la Manson Family. Bien que fidèle à ses convictions et toujours en quête de nouvelles proies, l'horreur ne s'arrête pas en si bon chemin. Sur l'île de Long Island, à l'abri du flux urbain des vastes métropoles, Amityville ressemble à une carte postale. Pourtant, quelque chose vient entacher la vie paisible des habitants. La grande bâtisse du 112 Ocean Avenue – calme et accueillante vue de l'extérieur – est le théâtre de meurtres sanglants où le paranormal, rendu populaire grâce au *Rosemary's Baby*[486] de Roman Polanski, terrorise la population. Durant la nuit du 13 novembre 1974, Ronald DeFeo Jr., un jeune déséquilibré armé d'un fusil, assassine les uns après les autres les six membres de sa famille pendant leur sommeil. Couvert du sang des siens, il se rend à la police, troublé par son geste. Lors de son assignation au procès, il dira avoir été possédé par le Diable et suivi ses instructions. Personne ne devait survivre à son courroux. Folie furieuse ? Coup monté avec d'autres complices ? Manipulation médiatique ? Nul ne le saura jamais, l'affaire est rapidement étouffée. Quoiqu'il en soit, depuis le meurtre de Sharon Tate par les disciples de Charles Manson, les sentiments de terreur qu'inspire l'homme à son semblable sont décuplés. Le scandale généré par l'affaire d'Amityville franchi un cap supplémentaire dans l'horreur et l'aliénation mentale de l'être humain capable de tout, coupable du pire et ne reculant devant rien pour mener à bien ses dessins. Depuis le début des années 1970, les États-Unis connaissent de multiples formes de changements, entre radicalité des convictions et bouleversements sociaux sans précédent. Outre la littérature, la mode, la musique et le

486. Polanski Roman, *Rosemary's Baby*, United States, Paramount Pictures, 1968

cinéma, les mouvements perpétuels internes du pays modifient les perspectives d'avenir pour ceux qui croient encore au rêve américain.

Face à l'océan, loin de se douter que la folie meurtrière s'insinue dans les rangs de sa population, l'Europe regarde sa rivale avec envie. Devenue au fil du temps une puissance mondiale de premier ordre, elle espère pouvoir enfin être une concurrente sérieuse de l'Amérique. Mais, meurtrie dans sa chair par les grèves et les manifestations sans fin, la transition entre les décennies n'est pas envisagée sous les meilleurs auspices. Lorsque Georges Pompidou accède au pouvoir le 20 juin 1969, la France est à la croisée des chemins. Pour le Président de la République, l'aspect primordial de son mandat et de faire en sorte que la Nation entre en compétition avec les États-Unis. Bien que l'utopie soit louable, la réalité est tout autre. La France ne croît plus, elle stagne. À cause du choc pétrolier, la fin des Trente Glorieuses – période durant laquelle la croissance économique, le plein emploi, la très forte production industrielle et la natalité importante stimulent la population – marque une rupture majeure pour le pays et ce, à plus d'un titre. En premier lieu, l'économie française subit une dévaluation sans précédent suite à l'inflation du prix du pétrole. La mondialisation favorisant la main-d'œuvre bon marché dans des territoires concurrents, on tend de plus en plus à embaucher et sous-payer des travailleurs immigrants venus trouver asile sur ses terres. En second lieu, les flux migratoires sont immédiatement stoppés aux frontières lors de la crise économique. Depuis l'arrivée des Pieds Noirs en 1962, la société peine à trouver un équilibre par rapport aux migrations des foules. En effet, les échanges culturels entre les civilisations ne sont pas proportionnels à l'accueil massif de main-d'œuvre bon-marché qui colonise les villes. Ainsi, freiner le mouvement des foules étrangères permet de stabiliser – de manière relative – les effets de la mondialisation et réduire progressivement le nombre de migrants. Ces derniers ne sont d'ailleurs pas perçus favorablement par leurs semblables. Enfin, la croissance démographique est dans un marasme entrecoupé de reprises. Malgré un retard certain dû au manque de finances et une gestion rendue difficilement gérable à cause des événements mondiaux, le pays essaie de rattraper son retard en investissant pour l'avenir. De nombreuses activités en déclin sont remplacées par d'autres, porteuses et durables. Le domaine tertiaire – le commerce, les transports, l'immobilier – et celui lié aux « nouvelles technologies » sont alors plébiscités. Jusqu'en 1973, le secteur industriel demeure la priorité

du gouvernement, à tel point que des fonds monétaires considérables sont octroyés en vue de concrétiser une vision commune de la modernité. On exporte ses produits aux quatre coins du monde, renforçant par la même occasion des liens étroits avec les pays de l'Union Européenne. Par ailleurs, la plupart des centres urbains possèdent leur propre zone industrielle afin de développer les travaux publics et à la modernisation des infrastructures à plus large échelle. Le plein emploi étant avéré, le niveau de vie augmente, soutenu par des salaires confortables permettant de se projeter sur le long terme. Le pouvoir d'achat est tel que la France entre de plein pied dans la société de consommation que connaissent les États-Unis depuis plus de trente ans. Fort de cette production intense, les foyers – parvenus enfin à une certaine aisance – s'équipent de réfrigérateur, de machine à laver, de télévision et de lave-vaisselle. Les entreprises ne reculent devant rien pour repousser les limites de leur création. De grands projets sur terre et dans l'espace voient alors le jour grâce aux avancées technologiques : le Concorde effectue son premier vol le 2 mars 1969, un prototype de TGV est sur les rails le 4 avril 1972 et le programme spatial Ariane est lancé le 31 juillet 1973 lors d'un sommet européen à Bruxelles. Or, à la suite du premier choc pétrolier, les perspectives sont renversées. L'opulence s'arrête brutalement. Afin de pallier ce choc, Pompidou entend poursuivre sa politique de modernisation de la France, tant dans les domaines industriels que sociaux. Désirant relancer la production automobile, il conçoit la ville comme un vaste champ d'expérimentations dans lequel la machine supplante l'environnement. Malgré des perspectives alléchantes qui favoriseraient la relance de l'emploi, les détracteurs ne se dénombrent plus. En effet, les récents événements ayant agité la population s'effacent difficilement de la pensée. Dès la fin des années 1960, les mouvements contestataires des foules s'accélèrent et croissent inexorablement dans la majorité des pays alliés. En France, les épisodes de Mai 68 exacerbent et universalisent les perspectives de la Beat Generation. Dès lors, Paris est en ébullition et les étudiants instaurent leurs propres lois au sein des universités. En 1970, l'établissement de Nanterre est encore fortement perturbé ; des partis étudiants révolutionnaires soutiennent la cause des commerçants et des camionneurs entrés dans une grève illimitée afin que salaires et temps de travail soient revalorisés. Depuis le début des hostilités, la grève paralyse à la fois l'économie de la Nation et le déroulement de l'enseignement dans les établissements ; fort d'une répression policière renforcée, l'État adopte, le 30 avril 1970, un projet de loi « anticasseur » visant à attaquer directement les cibles susceptibles d'avoir un comportement équivoque durant les manifestations. L'autorité,

montrée du doigt par la jeunesse, prend les armes et réplique de manière résolument insidieuse. L'élection de Valéry Giscard-d'Estaing à la Présidence de la République le 27 mai 1974 – entrée en vigueur quelques semaines après le décès de Pompidou –, creuse encore l'écart entre les âges. Le monde adulte s'éloigne inexorablement de celui de la jeunesse. La majorité civique est abaissée à dix-huit ans alors que 30 000 lycéens s'insurgent contre la loi Fontanet, les obligeant à poursuivre leurs études jusqu'à la fin de leur cursus tout en restreignant leurs droits de futurs citoyens libres. Ébranlé par la tournure des événements et depuis toujours solidaire des insoumis, Jean-Paul Sartre descend dans la rue pour distribuer lui-même *La Cause du peuple*, le journal de la Gauche prolétarienne, alors interdit de publication. Aussitôt interpelé par les forces de l'ordre pour trouble public, l'arrestation du philosophe marque une étape décisive dans l'implication des milieux culturels au sein d'une cause jugée universelle. Il n'est d'ailleurs pas inutile de souligner que, à l'orée de la mort, ses derniers mots publiés résument une existence essentiellement consacrée au combat : *On a raison de se révolter*[487]. Sartre disparu, la France frémit. Outre la communauté étudiante unie et rebelle, la révolte s'empare de toutes les couches de la population. Chacun désire faire entendre sa voix, le poids des mots étant une arme redoutable. Parmi ceux qui sont les plus revendicatifs, les femmes font figure de chef de file. Durant l'année 1971, le pays assiste à une montée impressionnante des mouvements féministes. Le *Manifeste des 343 salopes* rédigé par Simone de Beauvoir comporte les signatures de femmes anonymes et de notoriété publique ayant auparavant eu recours à l'avortement ; une signature pour témoigner, la parole contre l'emprisonnement. Dans la foulée, le mouvement féministe Choisir créé par l'avocate Gisèle Halimi œuvre pour la dépénalisation de l'avortement en France, une lutte de longue haleine très mal perçu par les hommes. Plusieurs milliers de femmes en colère colonisent les rues et refusent le joug masculin. À force de cris, de slogans scandés et de réformes, l'issue du combat se dessine. Depuis la mise en vigueur de la loi Neuwirth le 19 décembre 1967 – autorisant l'usage de contraceptifs oraux –, le statut féminin conquiert de nouveaux territoires. La pilule désormais accessible aux mineures, la sexualité franchi un cap supplémentaire dans la contestation. La grande victoire survient le 17 janvier 1975 ; Simone Veil, seule face à des détracteurs acharnés, convainc l'Assemblée Nationale d'adopter un projet de loi sur l'Interruption Volontaire de Grossesse (IVG), dépénalisant ainsi l'avortement alors interdit sur

487. Sartre Jean-Paul, Victor Pierre et Gavi Philippe, *On a raison de se révolter*, Paris, Gallimard, 1974

le territoire. Malgré la maîtrise totale de leur fécondité, le rôle que la société attribue aux femmes n'évolue que très lentement au fil du temps. Affranchie, indépendante, ambitieuse et combative, la Femme s'épanouit dans une société encore assez frileuse quant à la revalorisation des statuts. Cependant, le reste des pays de l'Europe connaît de grands revirements politiques et gouvernementaux remodelant – parfois de fond en comble – leurs stratégies. C'est le cas de l'Italie qui, à partir des années 1960, est le théâtre d'une violence inouïe. Le 12 décembre 1969, des terroristes néo-fascistes font éclater une bombe à la Piazza Fontana à Milan, faisant 16 morts et 88 blessés. Cet événement tragique est le point de départ des « années de plomb », une période où les conflits internes entre les partis gagnent en intensité. Durant les années 1970, des règlements de comptes entre des groupuscules incontrôlables secouent le territoire et accumulent les cadavres, le but premier étant de déstabiliser le régime établi en détruisant l'harmonie instaurée au sortir des années de fascisme. Une succession d'attentats meurtriers perpétrés par l'extrême droite, des enlèvements, des assassinats et des manifestations sanglantes résume le quotidien de l'Italie. Porté par des révolutionnaires, des anarchistes et des intellectuels tels Primo Lévi et Pier Paolo Pasolini, le pays entre alors dans une logique contestataire qui perdure jusqu'en 1980. La révolte s'opère par étapes successives : ce sont tout d'abord les groupes fascistes qui repensent le contrôle de l'État au moment où

> « un terrorisme d'extrême-gauche se développe dans le milieu étudiant qui connait de sérieuses agitations à la fin des années 1960, illustrées par diverses occupations d'universités comme à Pise en février 1967, à Milan en novembre à l'université catholique, à Turin en janvier 1968… »[488]

Ensuite, le miracle économique dû aux effets du Plan Marshall a un impact sur toutes les couches sociales et enclenche un processus de reconversion et de remise en route de l'industrie. Grâce à lui, la Nation part en quête de sa valeur, de son éthique et de sa stabilité d'antan. Mais une autre guerre ralenti cette renaissance ; un groupe d'hommes instaure depuis le milieu du XIXème siècle une autorité de fer usant de la force nécessaire pour parvenir à leurs

488. Foro Philippe, *L'Italie de l'Unité à nos jours*, Paris, Ellipses, 2009, p. 158

fins. La Sicile la baptise la « Cosa Nostra » mais elle demeure pour le reste du monde la Mafia. Immortalisé pour la première fois par le film de Francesco Rosi *Salvatore Giuliano*[489], elle entache la vie du peuple en se positionnant stratégiquement dans la société et en ayant des accointances avec les divers pouvoirs. Trois entités entravent les libertés individuelles sur le sol italien : l'Église catholique et sa toute-puissance d'une part ; un pouvoir politique en perpétuelle guerre entre les partis d'extrême-gauche et d'extrême-droite d'autre part ; enfin, une terreur associée au banditisme armé qui dissuade les populations de tenter une rébellion. Selon le critique Philipe Foro, ce groupe est intimement lié à l'évolution politique du pays.

> « La période fasciste avait été marquée par une politique de force vis-à-vis de « l'honorable société », en particulier lors du passage du préfet Cesare Mori en Sicile. Après la fin de la guerre, la mafia reprend une vigueur toute particulière. […] La maîtrise du port de Palerme, l'industrie du bâtiment, le trafic de drogue, puis d'armes renforcent la puissance économique de la mafia ; celle-ci obtient des appuis au sein de la classe politique locale (…). »[490]

Au sein de la Communauté européenne, l'Italie est sans doute l'un des États les plus instables au vu de son incapacité à réagir face à ses propres démons. Pourtant, les fleurs ont plus de pouvoir que les balles au Portugal. Un coup d'État organisé par des forces militaires et le peuple révolté provoque un séisme politique, économique, social et culturel d'envergure. C'est la *Revolução dos Cravos* (Révolution des Œillets) le 25 avril 1974, le nom donné à une succession de révoltes ayant entraîné la chute de la dictature salazariste en place depuis 1933. L'Estado Novo, une doctrine gouvernementale reposant sur les piliers que sont l'Église catholique, l'armée et l'Union nationale, annihile l'individualité ; le pouvoir exécutif gouverne seul sans concerter le pouvoir législatif. Dès lors, la rébellion conduite par de jeunes officiers sous la direction du capitaine Otelo Saraiva de Carvalho s'associe à l'impulsion de la jeunesse envahissant les rues depuis peu. Sept gradés du corps d'armée déclarent être prêt à assumer le pouvoir politique du pays lorsque le Président de la République Américo Tomás et le président du Conseil Marcelo Caetano sont renversés et exilés au Brésil. Pour avoir instauré la démocratie et avoir de la même manière libéré le peuple, la foule se rue dans les quartiers de

489. Rosi Francesco, *Salvatore Giuliano,* Italia, Lux Film, 1962
490. Foro Philippe, *L'Italie de l'Unité à nos jours*, Paris, Ellipses, 2009, p. 179

Lisbonne et entoure les canons de leurs sauveurs par des œillets, la fleur de l'espoir retrouvé. En résumé, l'agitation contestataire gagne la majeure partie des Nations européennes ainsi que d'autres civilisations. Qu'en conclure ? La liberté prônée par la Beat Generation mérite-t-elle le sacrifice de nombreuses années de privations ? Du soulèvement à la colère, la dérive patiente.

N'en déplaise à l'Amérique puritaine, le sexe est à la base d'une entreprise très lucrative ayant gagné en popularité depuis la révolution sexuelle des années 1960. Dès lors, deux entités se livrent une guerre sans merci qui perdure jusqu'à nos jours : d'un côté un libéralisme salvateur où l'émancipation, le plaisir de l'expérience et la multiplicité des aventures s'intensifient au fil du temps ; de l'autre un conventionnalisme extrêmement répressif et clôt sur lui-même refusant la liberté des mœurs et l'avènement des instincts primitifs. Durant les *Seventies*, l'interdit se dévoile et la bienséance se dénude aux yeux de spectateurs toujours plus friands de scènes licencieuses. Dans les pages des romans, dans les salles obscures ou bien au sein de revues spécialisées, la culture se découvre un attrait pour les diverses formes de sexualité et s'empare de ses topoï pour façonner des histoires s'inspirant des phénomènes de société. La masturbation, les fantasmes érotiques et la pornographie creuse le sillon de la Beat Generation et élargissent les perspectives de la révolution sexuelle. Pétrie de contre-culture et de revendication depuis les publications des beat, la jeunesse met la sexualité au premier plan de son émancipation. En choisissant de promouvoir une évolution sexuelle considérable,

> « que ce soit en matière de libération des mœurs ou de revendications féministes et homosexuelles, la révolution sexuelle qui accompagne la contre-culture constitue sans aucun doute l'un des éléments qui auront le plus d'impact sur la société contemporaine. (…) Par-dessus tout, elle traduit l'effacement d'une morale chrétienne qui dénonce le péché de chair, au profit d'une attitude dans laquelle se mêlent hédonisme et paganisme. Cette liberté trouvera dans le psychédélisme un mode d'expression idéal »[491].

491. Saint-Jean-Paulin Christiane, *La contre-culture, États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, éditions Autrement, collection Mémoires, 1997, p. 117

En effet, les événements et l'idéologie s'étant mis en place autour de 1968 ont considérablement perturbé le bon déroulement de la vie civile en faisant émerger de nouvelles tendances à la revalorisation de l'individualité au cœur de la décennie suivante. Jusqu'à lors enfermé dans les sphères picturales et sculpturales, la représentation de la nudité, aussi bien masculine que féminine, s'empare de la culture, séduit la publicité et s'affiche sur les devantures des kiosques à journaux. Le fruit défendu est dorénavant à la portée de toutes les bouches, y compris celles encore inexpérimentées. Le cinéma des années 1950 met en valeur ses actrices pour éveiller la curiosité des femmes et fasciner leurs époux. Par le jeu des lumières, le caractère diaphane de certains personnages et la présence scénique de leurs vedettes, les réalisateurs utilisent leur attrait sexuel afin de rameuter des foules toujours plus denses. Des actrices très populaires comme Marylin Monroe, Jane Fonda, Raquel Welch et Sophia Loren – parfaitement conscientes du pouvoir de leur « *sex-appeal* » –, véhiculent l'image de femmes puissantes, généreuses et assumées. Elles savent ce qu'elles désirent et ce qu'elles refusent, usant de leurs charmes pour déjouer les problèmes qui se mettent en travers de leur route. L'appel à la tentation flirte avec les âges, de l'enfance à la sagesse : les cours d'éducation sexuelle sont désormais dispensés au collège, la minijupe colonise la rue et les magazines affichent de plus en plus des femmes peu vêtues. Ainsi, la revue *Playboy* de Hugh Hefner – outre l'aspect anticonformiste dû aux publications d'auteurs en marge de la société – prône l'image d'une femme lascive, disponible et prête à tout pour assumer son plaisir. Formidable reflet de la société, le mensuel propose des analyses du quotidien d'une Amérique contrastée, pourchassant le désir pour mieux y succomber. La « Playmate du mois » trônant en pleine page centrale popularise un « érotisme-chic » très attractif où la vulgarité est bannie, l'art faisant figure de vecteur culturel. Malgré l'émergence de périodiques mettant au premier plan une sexualité plus ouvertement scandaleuse, Hefner s'adresse principalement aux hommes attirés par un style de vie libertin, dans lequel la fête, le strass, les paillettes côtoient des femmes sexuellement attractives ; le but étant *in fine* d'être à la fois le reflet de la société américaine, la critique objective de son évolution et le témoin d'une marche en avant – sans pour autant négliger les domaines sociaux, sportifs et culturels. Les images et les films interdits se mondialisent au fur et à mesure que se libèrent corps et esprits. En revanche,

> « ce goût pour la pornographie qui s'affirme progressivement dans la presse contre-culturelle

ne traduit pas seulement la recherche du plaisir, une portée idéologique s'y révèle indissociable de l'attitude révolutionnaire ».[492]

Cette progression du sexe est un contrepoint frappant de la montée du libéralisme féministe alors en pleine expansion durant cette période de l'Histoire. Nous en avons parlé, les femmes manifestent massivement pour leur liberté, leurs droits et leur sexualité alors que les productions littéraires et pornographiques la représentent comme étant un être soumis, pervers, tentateur, en demande constante de sexe et jouissant continuellement au gré des partenaires qui se succèdent. Bien que résolument vouée à la liberté, la pornographie n'en cumule pas moins plusieurs statuts. Elle combat main dans la main avec la révolution sexuelle pour pouvoir faire fructifier son capital, mais détruit également les victoires successives des femmes sur l'égalité entre les sexes en rabaissant leur condition. Hormis quelques obscures productions durant les années 1960 projetées uniquement dans des cinémas spécialisés, deux films majeurs gagnent progressivement les salles du monde entier. Sorti le 11 juin 1972, *Deep Throat*[493], véritable manifeste de liberté, rencontre un succès considérable durant trente-trois ans de règne. En défiant ouvertement les lois américaines sur l'obscénité, en participant à la libération de l'esprit et du corps, en devenant la base d'un nouveau genre cinématographique, le film fait entrer de plein pied la sexualité dans la vie courante, se jouant aussi bien des conservateurs, de la religion que des féministes. La polémique qu'il suscite est énorme, l'État de New York l'interdit immédiatement sur la majorité du territoire. C'est par l'entremise du *New York Times*, ventant ses mérites sur la souplesse des mœurs, que le long-métrage gagne en longévité. Pour un budget initial de 25 000 dollars – ce qui à l'époque est dérisoire –, l'œuvre génère près de 600 millions de dollars de recette. Le subversif est-il la manne de demain ? Le triomphe du film tend à valider cette hypothèse. Par ailleurs, l'ampleur est sans précédent sur l'opinion publique car, pour la première fois, une jeune femme bien sous tous rapports découvre que l'origine de son plaisir ne peut s'atteindre de manière « conventionnelle ». Son clitoris étant au fond de sa gorge, elle ne parvient à l'orgasme qu'en assurant des fellations profondes. L'héroïne, Linda Lovelace, est propulsée au rang de star du jour au lendemain, grâce à son don unique pour cette pratique. Le réalisateur, inspiré par le

492. *Ibid.*, p. 107
493. Damiano Gerard, *Deep Throat* (*Gorge profonde*), United States, Bryanston Pictures, 1972

talent de la jeune femme, filme en gros plan des actes sexuels jugés obscènes. Égérie malgré elle, l'actrice incarne la « femme-objet » soumise à la tentation des hommes mais reste aussi maîtresse de son propre désir. À travers le personnage de Linda Lovelace, la communauté féminine est désormais au courant de son ascendant sur les hommes et des différentes manières d'en jouir. La société ne pouvant freiner le pouvoir de cette source de plaisir qu'elle juge « illicite », les femmes revendiquent à cette occasion que la sexualité n'est pas qu'une affaire de procréation ; l'usage du préservatif – de plus en plus répandu, notamment dans les années 1980 avec l'apparition du SIDA – favorise les relations entre différentes partenaires sans être soumis à la parentalité. Fortes de la gloire liée à *Deep Throat*, de nombreuses séries de films pornographiques se réappropriant les mêmes motifs voient le jour durant les années suivantes. Avec un scénario plus ou moins élaboré, des stars se donnant corps et âmes dans ce qu'elles savent faire de mieux – c'est-à-dire provoquer le désir de l'autre –, ce sous-genre du 7e art est depuis lors une vaste entreprise générant des millions de dollars et en rapportant souvent le double. À la différence de Lovelace qui subit les maltraitances de Damiano à la fois dans la vie quotidienne et à l'écran, Marylin Chambers est volontairement engagée pour faire respecter la condition féminine au cinéma, y compris dans les films pornographiques. Elle est aussi connue et respectée pour être la première femme à avoir gagné de l'argent en s'imposant dans ce milieu fermé. La parution en décembre 1972 de *Behind the Green Door*[494] marque le commencement d'une ère où l'art visuel le dispute à la sexualité outrancière, comme elle est figurée dans *Deep Throat*. Terminé l'amateurisme et le manque de moyens, l'esthétisme épouse le genre en proposant des ralentis sur les mouvements, une musique léchée en accord avec les images projetées, des couleurs chatoyantes exacerbées par des éjaculations lumineuses. Sans que l'on comprenne pourquoi, un groupe masqué séquestre une jeune fille dans un club afin de lui apprendre les vertus cachées de l'amour physique. Des caresses saphiques préparatoires à la pénétration finale, le spectateur est le témoin d'un glissement subtil du plaisir de l'héroïne qui, au départ horrifié de la situation, s'abandonne progressivement à la luxure promise par la situation. L'audience présente dans la salle, active et passive, contemple la révolution sexuelle sous toutes ses formes. Entre fantasme collectif, éveil des sens et ode à l'aura de Chambers, le long-métrage s'inscrit dans une logique post-hippie où les êtres se laissent bercer où que le désir les mène. De plus, alors que le pays sort

494. The Michell Brothers, *Behind the Green Door* (*Derrière la porte verte*), United States, Mitchell Brothers Film Group, 1972

meurtri des troubles raciaux perpétrés à Detroit, les scénaristes bravent les conventions en innovant pour les générations futures. *Behind the Green Door* est en l'occurrence le premier film montrant des ébats amoureux entre un homme Noir et une femme Blanche, un message de tolérance et de mixité entre les ethnies. Le scandale est si violent que des menaces de mort émanant de groupuscules racistes pleuvent chaque jour à la maison de production. Objets de fascination et de questionnement, ces deux films sont des preuves que non seulement les mœurs sont en pleine évolution, mais que la dimension sexuelle rentre pleinement en ligne de compte dans le processus créatif. En s'élevant au rang d'art, la sexualité transgresse les tabous préalablement établis par l'autorité et se veut le reflet de la vie quotidienne. L'amour libre des hippies de San Francisco colonise les différents territoires. L'impulsion beat, aussi radicale que salutaire, conquiert des pays alors peu enclins à la libération des corps. En Suède, la révolution arrive à pas de loup en 1967. En dépit de quelques scènes sulfureuses, le film *Jag är nyfiken – en film i gult*[495] se positionne comme étant une remise en question générale de l'état d'esprit de la fin des années 1960. Entre documentaire-fiction et reportage de terrain, le projet de Sjöman est de donner la parole au peuple afin d'analyser ses réactions. Le personnage de Lena, profondément libre dans ses choix et épanouie sexuellement parlant, promène son micro dans les rues pour aborder avec les gens des thèmes variés – en l'occurrence la politique, les inégalités salariales et les relations entre hommes et femmes. Les ébats entre Lena et son compagnon, filmés de très près, traduisent une réalité immédiate dans le propos ; le spectateur est le témoin d'une tranche de vie racontée sans détours. Aujourd'hui tombé dans l'oubli, le film a pourtant créé la polémique le jour de sa sortie et continue de développer des topoï actuels : la place de la femme dans la société et dans son couple, l'importance de l'égalité et de l'harmonie entre les sexes au sein de la vie quotidienne. Parmi la majorité de films pornographiques jalonnant les cinémas indépendants, la France – à nouveau à contre-courant de ce qui fait recette –, propose une œuvre différente à l'érotisme glacée, faisant encore référence à l'heure actuelle. Avec un casting composé de parfaits inconnus – hormis Alain Cuny –, *Emmanuelle*[496] est l'antithèse de *Deep Throat*, au sens où l'acte sexuel n'est jamais explicitement dévoilé, les sexes toujours dissimulés ; le réalisateur opte pour la suggestion des situations. Encouragée par son mari, la frêle Sylvia Kristel – désormais symbole d'émancipation féminine – découvre les multiples variations du plaisir

495. Sjöman Vilgot, *Jag är nyfiken – en film i gult* (*I Am Curious (Yellow)*), Sweden, Janus Films, 1967
496. Jaeckin Just, *Emmanuelle*, France, Orphée Productions, 1974

entre les bras d'hommes et de femmes rencontrés au passage. Le scénario explore constamment les variations existantes entre sexualité découverte et fantasmée, désir furtif ou pleinement assouvi. Le succès est sans précédent : près de 9 millions de spectateurs se presse dans les salles obscures afin de suivre les aventures exotiques et extraconjugales de l'héroïne. Ainsi, en France comme aux États-Unis, le sexe devient un effet de mode ralliant à sa cause plusieurs domaines complémentaires, notamment la culture.

De Guerres mondiales en manifestations gigantesques, le XXème siècle est composé de révolutions successives. Il suffit qu'un domaine subisse une évolution drastique dans ses fondements pour qu'il entraîne immanquablement à sa suite les autres secteurs gravitant autour de lui. Au moment où le sexe fait une entrée fracassante dans la vie du peuple, le cinéma subit une refonte des thèmes préalablement établis : traduire au plus près le quotidien de la population paraît beaucoup plus important que de la faire rêver, comme cela fut le cas durant les années 1950 ; de même, la mode décline les aspirations des citoyens de multiples manières : les jupes se raccourcissent en laissant apparaître plus de peau qu'auparavant, les pantalons des hommes suggèrent leur virilité en serrant les coutures, les couleurs s'exhibent sur les vêtements afin de prolonger l'impulsion de renouveau. Dès la fin des *Sixties*, diverses formes de sexualité apparaissent au grand jour et essaient de se faire une place au sein de la communauté. Nombre d'entre elles – tolérées mais pas pour autant acceptées par le puritanisme – gagnent en popularité durant des combats d'une violence redoutable. Les homosexuels, cibles d'une incessante répression des forces de l'ordre, sont les premières victimes de la révolution sexuelle. S'afficher c'est contester car, comme le souligne Christine Saint-Jean-Paulin,

> « le mouvement homosexuel participe de l'évolution générale et se durcit vers la fin de la décennie. Une étape importante est franchie en juin 1969 avec la naissance du *Gay Movement Liberation* [...]. Les homosexuels proclament ainsi leur volonté de s'affirmer en tant que tels dans la société américaine »[497]

497. Saint-Jean-Paulin Christiane, *La contre-culture, États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, éditions Autrement, collection Mémoires, 1997, p. 115-116

Dans la nuit du 28 juin 1969 à New York, le bar Stonewall In en plein cœur de Greenwich Village – le quartier général de la bohème beat – est assiégé par un raid policier venu arrêter des transgenres et des hommes jugés trop « efféminés », ce qui engendre des émeutes raciales et homophobes. Cet événement crucial pour la communauté gay est la première manifestation d'une lutte acharnée afin de faire respecter leurs droits. Le militantisme lesbien, gay, bisexuel et transsexuel (LGBT) naît de cette confrontation à la fois aux États-Unis et dans le reste du monde. Grâce à l'activiste Craig Rodwell et au militant politique Harvey Milk – le premier élu conseiller municipal ouvertement homosexuel de San Francisco –, d'autres rassemblements voient le jour sur l'ensemble du territoire, à savoir le Gay Liberation Front (GLF) qui fait suite aux émeutes du Stonewall In et la Gay Activist Alliance (GAA) le 21 décembre 1969. L'Europe est également touchée par le phénomène : le FAHR (Front homosexuel d'action révolutionnaire) voit le jour en mars 1971 et milite pour la revendication des droits homosexuels. Le groupe publie des pamphlets dans des journaux d'extrême gauche – le magazine *Tout !* dont le rédacteur en chef est Sartre – et revendique la liberté sexuelle de chacun, recommandant aux homosexuels de s'émanciper des carcans dans lesquelles la société voudrait les maintenir. Durant les années suivantes, la communauté gay participe à une diabolisation de ses goûts et de son univers en créant un rassemblement festif et fédérateur, la *Gay Pride*, mélange d'esthétisme glam et de psychédélisme assumé. À sa suite, la « mode gay » gagne en renom au fur et à mesure des années par l'éclectisme de ses choix, les homosexuels étant à l'heure actuelle très actif au sein de la vie quotidienne, aussi bien dans la mode que dans la musique etc. Cependant, la victoire est plus tardive. Il faut patienter jusqu'au début des années 1980 pour que les lois privant les gays de leurs libertés soient abrogées. Par ailleurs, l'Organisation Mondiale de la Santé supprime la classification concernant l'homosexualité, longtemps considérée comme étant une maladie mentale. Les êtres peuvent désormais s'aimer et se marier librement dans une société – autant que faire se peut – permissive. En prenant du recul, on s'aperçoit que la volonté initiale de Kerouac n'a jamais pris autant d'ampleur que durant la décennie 1970, en particulier au sein de la sphère littéraire. En dépit des scandales retentissants dont font l'objet *Tropic of Cancer*[498] et *The Rosy Crucifixion* d'Henry Miller s'échelonnant des années 1930 aux années 1950, la censure parvient difficilement à interdire des romans licencieux censés pervertir l'esprit du lecteur.

498. Miller Henry, *Tropic of Cancer*, Paris, Obelisk Press, 1934

Après de très nombreuses années de procès, soit de 1928 à 1960, *Lady Chatterley's Lover* – le roman de D. H. Lawrence jugé outrancier –, brave la loi sur les publications obscènes pour être finalement reconnu comme étant une œuvre littéraire à proprement parler. La maison d'édition Grove Press publie pour la première fois la version non-expurgée de son contenu sexuel et propose de (re)découvrir le roman, tel que Lawrence le concevait avant sa disparition. Stimulés par le retentissement de cette petite révolution littéraire ainsi que par les bouleversements sociaux secouant la vie quotidienne, des écrivains prennent la plume pour raconter des histoires résolument modernes dans lesquelles la dimension sexuelle est aussi importante que le contexte littéraire d'où elle prend forme. Où se situe la limite ? Et, par extension, en existe-t-il une concrètement ? De la page à l'outrage, un pas à franchir. Parmi les œuvres modernes les plus controversées, *Lolita* fait figure de chef de file. Que penser de ce roman libidineux analysant la fascination qu'éprouve un quadragénaire pour une nymphette aguicheuse ? Manifestation d'un désir absolu, lente dégénérescence d'un homme voué corps et âme à ses pulsions obsédantes ou bien mise en garde contre une sexualité de plus en plus précoce au fil des années ? Les pistes, plausibles, sont ouvertes à l'interprétation. Quoi qu'il en soit, l'histoire de ce roman précède la libération sexuelle de près de dix ans. En effet, le personnage d'Humbert Humbert – obscur pseudonyme d'un condamné repentant de ses péchés – est constamment sujet à la tentation depuis sa première entrevue avec la jeune Dolorès.

> « It was the same child — the same frail, honey-hued shoulders, the same silky supple bare back, the same chestnut head of hair. A polka-dotted black kerchief tied around her chest hid from my aging ape eyes, but not from the gaze of young memory, the juvenile breasts I had fondled one immortal day. (…) With awe and delight (…) I saw again her lovely indrawn abdomen where my southbound mouth had briefly paused ; and those puerile hips on which I had kissed the crenulated imprint left by the band of her shorts — that last mad immortal day behind the "Roches Roses." The twenty-five years I had lived since then, tapered to a palpitating point, and vanished »[499].

499. Nabokov Vladimir, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955, p. 25, « C'est la même enfant – les mêmes épaules frêles couleurs de miel, le même dos souple et soyeux, la même chevelure châtain. Un foulard noir à pois noué autour de sa poitrine dissimulait à mes yeux de babouin vieillissant mais pas au regard de ma jeune mémoire, les seins juvéniles que j'avais caressés un jour immortel. (…) Avec un mélange d'effroi et de ravissement (…), je

En ayant recours au point de vue narratif interne – c'est-à-dire que les événements ne sont rapportés qu'à travers la vision d'un Humbert se confessant sans entraves –, Nabokov fait voyager son lecteur dans la psyché du personnage, en prenant soin de ne jamais impliquer directement son propre jugement dans le récit. Un monde de fantasmes érotiques, de rêves interdits et de sous-entendus équivoques se déploie lentement au fil de l'histoire, le lectorat étant le témoin d'une confession désespérée d'un esprit malade d'amour. En d'autres termes, il est impossible de discerner si tous les faits décrits sont simplement envisagés ou si, dans la majeure partie des cas, la relation sexuelle est effectivement consommée entre les deux êtres.

> « Lolita, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta : the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta. She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita »[500].

La vision déformée de la réalité que nous donne Humbert est donc ouverte à l'interprétation : faut-il envisager l'œuvre comme étant le manifeste d'une pédophilie avérée ou bien une histoire d'amour tragique dans la tradition shakespearienne ? Sans doute est-il recommandé d'adopter la position de Nabokov lui-même, à savoir de déterminer où s'achèvent les pérégrinations d'Humbert dans sa folie et de condamner ainsi la criminalité à sa juste valeur. Parfum de scandale assumé, le roman est passé à la postérité non seulement pour les thèmes abordés mais aussi pour l'audace dont fait preuve son auteur. En effet, parler librement d'une sexualité déviante sévissant sur un territoire alors en pleine guerre froide, relève d'un acte de

---

revis son charmant abdomen rentré où s'étaient brièvement recueillies mes lèvres descendantes ; et ces hanches puériles sur lesquelles j'avais baisé l'empreinte crénelée laissée par l'élastique de son short – dans la frénésie de cet ultime jour immortel derrière les « Roches Roses ». (Nabokov Vladimir, *Lolita*, Paris, Gallimard, 1959, p. 80-81, trad. par Maurice Couturier)

500. *Ibid.*, p. 5, « Lolita, lumière de ma vie, feu de mes reins. Mon péché, mon âme. Lo-lii-ta : le bout de la langue fait trois petits pas le long du palais pour taper, à trois, contre les dents. Lo. Lii. Ta. Le matin, elle était Lo, simplement Lo, avec son mètre quarante-six et son unique chaussette. Elle était Lola en pantalon. Elle était Dolly à l'école. Elle était Dolores sur les pointillés. Mais dans mes bras, elle était toujours Lolita ». (*Ibid.*, p. 31, trad. par Maurice Couturier)

bravoure. Fortifiée par l'impulsion libératrice de la Beat Generation, *Lolita* est sans conteste une avancée considérable dans l'émancipation de l'écriture. Attiré par le caractère corrosif de l'intrigue, Stanley Kubrick – digne porte-parole de la contestation dans des productions cinématographiques aussi poétiques que choquantes – s'empare du mythe de la nymphette et montre une *Lolita*[501] plus dépravée que nature. La fascination réciproque unissant Nabokov à Kubrick se matérialise dans ce film, présenté comme un conte moral et non comme une œuvre louant la déviance. Dans le long-métrage, Humbert est perçu comme étant un homme faible, victime de ses penchants. Or dans le récit, il est l'exact opposé, dans le sens où lui seul maîtrise la situation, use de son pouvoir sur sa proie et sombre lentement à cause de l'emprise de sa passion. Pour mener à bien un tel projet, nul autre que Kubrick pour s'atteler à la tâche ; son œil visionnaire et la subtilité de certains plans démontre que la liberté d'expression peut s'exprimer malgré la censure. Dans un registre résolument différent, Philip Roth – auteur encore méconnu – publie un brûlot teinté d'humour corrosif et d'une part non négligeable d'autobiographie. *Portnoy's Complaint* décrit le quotidien d'Alexander Portnoy – double à peine esquissé de son créateur –, un homme élevé dans une tradition juive-américaine pétrie de tabous et rattrapé par son passé. L'éveil aux sens à la vue des jeunes femmes multiplie les fantasmes masturbatoires, les élucubrations hilarantes d'un esprit empreint de conventionnalisme et les scènes de sexe crues racontées à son psychiatre le temps d'un long monologue. À la fois satire d'une communauté et de ses rites, témoignage d'une intolérance croissance vis-à-vis d'une libération sexuelle implantée, le roman est avant tout un moyen pour la jeunesse des années 1960 d'épancher ses troubles grâce à la littérature.

> « Doctor, what do you call this sickness I have ? Is this the Jewish suffering I used to hear so much about ? (…) Oh my secrets, my shame, my palpitations, my flushes, my sweats ! The way I respond to the simple vicissitudes of human life ! Doctor, I can't stand any more being fritghttened like this over nothing ! Bless me with manhood ! Make me brave ! Make me strong ! Make me *whole* ! Enough being a nice Jewish boy, publicly pleasing my parents while privately pulling my putz ! Enough ! »[502]

---

501. Kubrick Stanley, *Lolita*, United States, Metro-Goldwyn-Mayer, 1962

502 Roth Philip, *Portnoy's Complaint*, New-York, Random House, 1969, p. 37, « Docteur, comment appelez-vous ma maladie ? (…) Oh, mes secrets, ma honte, mes palpitations, mes fièvres, mes transpirations ! La façon dont je

Immédiatement reconnu comme étant une œuvre phare de la décennie, le succès que rencontre ce roman entraîne invariablement son lot d'imitateurs et de plagiaires. Nombreux sont les auteurs qui reprennent à leur compte une liberté de ton et une nonchalance dans le propos, sans toutefois trouver le ton juste. L'avenir de l'écriture se dessine dans une réalité implacable, un journalisme de terrain extrêmement subjectif : le gonzo comme porte de sortie.

Les voies de la Beat Generation ne sont pas aussi impénétrables qu'il y paraît. De l'impulsion du premier jet aux revendications massives secouant la population, la plupart de ceux qui font entendre leur mécontentement se réfère, d'une manière ou d'une autre, à des pensées où des styles d'écriture proches de leurs convictions personnelles. Nous l'avons évoqué, de nombreux courants parallèles à la vague beat – la science-fiction, les romans d'anticipation où les histoires policières – gagnent en popularité et véhiculent à leur tour des messages, d'autres pistes à suivre, des sentiers à explorer. Durant les années 1960 et 1970, en guise d'écho aux bouleversements sociaux se répondant les uns aux autres, une nouvelle approche de la littérature se met progressivement en place. La presse, autre pouvoir d'envergure, gagne ses lettres de noblesse auprès des lecteurs et des intellectuels en couvrant des événements dans leur totalité, c'est-à-dire en exposant minutieusement les faits tels qu'ils se sont produits. À titre d'exemple, Bob Woodward et Carl Bernstein relatent chronologiquement dans leur ouvrage[503] les avancées de l'enquête dans le Scandale du Watergate, s'efforçant autant que possible d'être subjectif dans l'approche de la vérité. Cependant, l'époque étant à l'ouverture d'esprit et l'expérimentation, certains journalistes se positionnent à contre-courant d'un style établi afin d'insuffler une dimension littéraire au sein de leurs investigations. Précis, concret et revendiquant à chaque fois la véracité de ce qui est dévoilé, le Nouveau journalisme transgresse des dogmes préalablement définis pour repousser les limites de l'information. Bien que résolument voué à rendre compte de ce qui s'est produit, on renverse la tendance par l'utilisation de procédés habituellement réservés au

---

réagis aux simples vicissitudes de la vie ! Docteur, je ne peux plus supporter de m'affoler comme ça pour rien ! Accordez-moi la force virile ! Rendez-moi courageux ! Rendez-moi fort ! Rendez-moi *complet* ! J'en ai assez d'être un gentil garçon juif qui s'efforce en public de contenter ses parents tandis qu'en privé il se bricole le paf ! Assez ! » (Roth Philip, *Portnoy et son complexe*, Paris, Gallimard, 1970, p. 56, trad. par Henri Robillot)

503. Woodward Bob & Bernstein Carl, *All the President's Men*, New York, Simon & Schuster, 1974

roman : l'utilisation de la première personne du singulier, la transcription intégrale des interrogatoires sous forme de dialogues et non de citations ainsi qu'une description claire du quotidien des protagonistes, impliquent directement le journaliste au cœur de son entreprise rédactionnelle. Cela est d'autant plus frappant dans la sphère musicale, où le parcours des critiques rock est aussi hors-norme que la vie des musiciens qu'ils chroniquent.

> « If 'selling out' meant being read by 100,000 people – without editorial interference – instead of 10,000, then bring it on. I'd become a very cocky fellow indeed by the time last orders were being called on 1972. (…) Why, David Bowie had even written one of the year's most memorable songs about me. Not me specifically – but people like me certainly, the new reed come to unshackle the new decade from its now dysfunctional predecessor. 'All the young dudes carry the news', the chorus went. It was an inspirational shout-out to me and all the other freshly empowered human peacocks to keep on defiantly kicking up dust in the face of a deeply uncertain future »[504].

Discret, timide et avant-gardiste, le cas Nick Kent est intéressant à plus d'un titre car il convoque toute une génération d'insoumis prêt à repousser les limites afin de vivre au-dessus des conventions. Le critique, jeune homme au cœur des années 1970, vit intensément la révolution sexuelle et musicale, goûte aux drogues passant à portée de main et retranscrit dans l'urgence des sensations liées aux concerts auxquels il vient d'assister. Kent symbolise une partie de la culture voulant transcender les idées reçues et détruire les cadres. À travers les possibilités du rock, de jeunes journalistes imaginent une autre forme de reportage, nihiliste et autodestructeur dans un univers en proie aux excès les plus ravageurs. Habituellement cantonné aux magazines underground, méprisé par l'intelligentsia journalistique, le Nouveau journalisme défraie ainsi la chronique par la visée de son propos. Pourtant, la presse « grand

504. Kent Nick, *Apathy for the Devil : A Seventies Memoir*, Boston, Da Capo Press, 2010, p. 93-94, « Si être « un vendu » signifie être lu par 100 000 personnes, et cela en toute liberté éditoriale, au lieu de l'être par 10 000, alors tant mieux. En ces derniers jours de 1972, je suis devenu un type plutôt arrogant en qui on chercherait en vain une quelconque trace de l'enfant timide d'antan. (…) Eh quoi, David Bowie a même écrit l'une des chansons les plus mémorables de l'année à mon sujet. Bon, pas sur moi personnellement, mais sur les gens comme moi en tout cas, arrivés pour libérer la nouvelle décennie du carcan de la précédente. « All the young dudes carry the news » dit le refrain, qui galvanise et inspire tous les paons de mon espèce déterminés à agiter leurs plumes face à un futur des plus incertains ». (Kent Nick, *Apathy for the Devil : les seventies, voyage au cœur des ténèbres*, Paris, Payot & Rivages, 2012, p. 123, trad. par Laurence Romance)

public » – *Rolling Stones*, *The New Yorker*, *The Atlantic Monthly* – finit par lui faire confiance au fil de ses publications. Comment s'explique un tel revirement de situation ? Sans doute faut-il y voir une volonté d'émancipation des codes de la profession, un goût prononcé de la jeunesse pour une musique marginale et pour un renouvellement perpétuel. L'impulsion se décline bien au-delà des pays Européens et Américains ; l'Australie, terre de mixité culturelle et mélanges des savoirs, subit également le courroux d'une jeunesse en pleine révolution. Le magazine *Oz*, à la croisée des chemins entre contre-culture et libération sexuelle, développe l'idée que l'information est à la portée de tous et que chacun peut apporter sa pierre à l'édifice. Victime de plusieurs procès pour diffamations, grossièretés et autres portraits au vitriol de l'*Establishment*, le périodique connaît une popularité dépassant le cadre de ses frontières. La liberté de ton, l'ironie mordante et l'anticonformisme des rédacteurs concourent à dépasser les préjugés et combattre la censure. Subversif, racoleur, banni par les autorités en raison d'un contenu jugé obscène, *Oz* contribue à faire du journalisme la voix d'un peuple en colère.

> « London had *Private Eye*, of course. Funny and snotty, but a bit of a black hole. What did it celebrate ? Nothing. But then again, what did *Oz* celebrate ? Like *Private Eye*, we knew what we were against, but what were we for ? Being reared in the thrall of the stale, Sharp and I liked to think of ourselves as lovers of the new but we defined the new only tearing into the old. What we lacked was a world view »[505].

En effet, au lieu de brider des sujets corrosifs, de mettre de côté des personnalités rebelles ou passer sous silence des affaires majeures, les rédacteurs en chef de ces périodiques distribuent équitablement la parole à toutes formes de journalisme censées apporter des éléments d'information. La conception inédite de la mise en forme et du romanesque des histoires ont

---

505. Neville Richard, Hippie Hippie Shake *: The Dreams, the Trips, the Trials, the Love-ins, the Screw ups—the Sixties*, Melbourne, William Heinemann, 1995, p. 72, « (…) Londres avait déjà *Private Eye*. C'était un journal amusant et snob, un peu nihiliste. Qu'est-ce qu'il défendait ? Rien. Mais, qu'est-ce qu'*Oz* défendait ? Comme *Private Eye*, nous savions ce que nous contestions, mais pas ce que nous approuvions. Nous avions été éduqués dans le respect du passé et nous aimions nous voir comme des passionnés du futur. Le problème, c'est que nous étions incapables de dessiner l'avenir autrement qu'en égratignant le passé. Ce qui nous manquait, c'était une vision du monde ». (Neville Richard, *Hippie Hippie Shake : Rock, drogues, sexe, utopies, voyage dans le monde merveilleux des Sixties*, Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 107-108, trad. par Nicolas Guichard)

un impact considérable sur l'opinion publique. Dès lors, des lecteurs assidus de toutes catégories sociales se passionnent pour des cas touchant à leur vie quotidienne, où l'importance d'être au cœur de l'information est primordiale. Se substitue à ce mouvement de multiples variations, notamment le « True Crime », un genre littéraire cherchant à comprendre l'origine des méfaits perpétrés par des criminels, rendu mondialement célèbre par Truman Capote. D'illustres auteurs – Tom Wolfe, Meyer Levin ou Norman Mailer – s'essaient au genre avec brio : avec *Compulsion*[506], Levin s'empare d'une affaire vieille de trente ans impliquant deux hommes dans le meurtre d'un jeune garçon qu'il colore de mystères et de suspense ; Mailer, par l'entremise de *The Executioner's Song*[507], dresse un panorama de l'Amérique profonde en racontant l'histoire du criminel Gary Gilmore, reconnu coupable et condamné à mort pour avoir commis deux meurtres. Pour beaucoup, *In Cold Blood* de Capote reste la référence d'un journalisme d'investigation dans lequel la réalité est traitée au même pied d'égalité que la fiction. Au Kansas, dans une petite ville apparemment bien sous tous rapports, quatre membres d'une paisible famille de fermiers sont sauvagement assassinés. Deux jeunes truands sont interpellés par la police. Le butin ? 50 dollars. Mobile ? Une probable vengeance. Interloqué par ce fait-divers relayé dans les colonnes du *New York Times*, l'auteur du futur best-seller mondial se rend sur place afin de récolter le maximum de sources utiles. Les nombreux échanges avec la police, les témoignages de personnes ayant connu les victimes et sa propre lecture des rapports balistiques confrontent l'écrivain à un double problème. Doit-il interroger les principaux acteurs mis en cause afin de vérifier leur degré d'implication ou bien peut-il faire confiance aux multiples preuves qui s'étalent devant lui ? En tant que représentant du Nouveau journalisme, Capote franchi les limites et passe de longues heures en compagnie des meurtriers, sous couvert de la loi. La relation étrange qu'il noue avec les accusés, Dick Hickock et Perry Smith – mélange de fascination et de compassion –, transparaît au fur et à mesure de son enquête. Le récit, bien que volontairement subjectif, est hanté par la présence de plus en plus grandissante de l'auteur. Capote, enquêteur et psychanalyste, sonde leur psyché en gagnant leur confiance. Durant cinq ans, il se rend régulièrement à la prison pour échanger avec eux, mieux les approcher pour finalement devenir un ami intime, le seul rempart avec le monde extérieur pouvant plaider en leur faveur. Aussi étrange que cela puisse paraître, la situation dans laquelle se trouve l'écrivain est

506. Levin Meyer, *Compulsion*, New York, Simon & Schuster, 1956
507. Mailer Norman, *The Executioner's Song*, New York, Little, Brown and Company, 1979

particulièrement dangereuse. Confessions, secrets et promesses réciproques, les trois hommes trouvent des terrains d'entente insoupçonnés. Capote, en marge de ses contemporains, est sensible au sort funeste qui attend les deux hommes et n'hésite pas à multiplier les demandes de remise en liberté ainsi que le report de leur exécution afin que les preuves soient à nouveau réétudiées. Il regarde avec une tendresse infinie deux martyrs.

> « All summer Perry undulated between half-awake stupors and sickly, sweat-drenched sleep. Voices roared through his head ; one voice persistently asked him, "Where is Jesus ? Where ?" And once he woke up shouting, "The bird is Jesus ! The bird is Jesus !" (…) For suddenly he knew that these were phantoms, the ghosts of the legally annihilated, the hanged, the gassed, the electrocuted—and in the same instant he realized that he was there to join them, that the gold-painted steps had led to a scaffold, that the platform on which he stood was opening beneath him. His top hat tumbled ; urinating, defecating, Perry O'Parsons entered eternity »[508].

L'ambiguïté dans laquelle se trouve l'écrivain est hitchcockienne. En effet, il œuvre non seulement pour que soient relaxés les tueurs (donc dans une perspective abondant en leur sens) mais aussi pour que leur sentence ne survienne pas avant que son roman soit achevé (ici dans un intérêt rien moins que personnel). Sans être concrètement un acteur à part entière dans l'exposition des faits (la première personne du singulier n'apparaît jamais dans le récit), il engage son lecteur à prendre le recul nécessaire du flux d'informations dont la presse l'a abreuvé pour se faire sa propre opinion. La question est posée ainsi : si le drame est survenu, c'est parce qu'il y a eu forcément des raisons à cela, des dommages collatéraux plus anciens, pernicieux. Peut-être faut-il alors s'interroger sur le passé des deux jeunes hommes afin de comprendre leur acte. Les résultats sont éloquents.

---

508. Capote Truman, *In Cold Blood*, New York, Random House, 1966, p. 621-622, « Tout l'été, Perry oscilla entre un état de stupeur à demi éveillé et un sommeil léger trempé de sueur. Des voix vociféraient dans sa tête ; une voix lui demandait continuellement : « Où est Jésus ? Où ? » Et il s'éveilla un jour en criant : « L'oiseau est Jésus ! L'oiseau est Jésus ! » (…) Il s'appercevait soudain que c'étaient des fantômes, les esprits de ceux qui avaient été légalement annihilés, pendus, envoyés à la chambre à gaz, électrocutés, et il se rendait compte au même moment qu'il était là pour les rejoindre, que les marches peintes en or conduisaient à un échafaud, que la plate-forme où il se trouvait s'ouvrait sous ses pieds. Son haut-de-forme culbutait ; urinant et déféquant, Perry O'Parsons entrait dans l'éternité ». (Capote Truman, *De sang-froid*, Paris, Gallimard, 1966, p. 471, trad. par Raymond Girard)

> “But I never would have joined if I’d known what I was going up against,” Perry once said. “I never minded the work, and I liked being a sailor—seaports, and all that. But the queens on ship wouldn’t leave me alone. A sixteen-year-old kid, and a small kid. I could handle myself, sure. But a lot of queens aren’t effeminate, you know. (…) I had a good record in the Army, good as anybody ; they gave me the Bronze Star. But I never got promoted. After four years, and fighting through the whole goddam Korean war, I ought at least to have made corporal. But I never did. Know why ? Because the sergeant we had was tough. Because I wouldn’t roll over”[509].

Parmi les deux accusés, Capote se sent le plus proche de Perry. Plus jeune, vulnérable, le regard perdu, terrifié à l’idée de son exécution, il se réfugie sous la coupe de l’auteur mondain, à l’écoute de ses peines. Attirance morbide ? Amour fulgurant entre les deux êtres ? La confession du jeune homme n’est d’ailleurs pas sans rappeler l’homosexualité de son confident. Est-ce pour cette raison que l’écrivain investi de son temps et de son argent pour mener à bien une affaire qu’il sait, au final, inéluctable ? Est-ce aussi pour cela que ce roman sera le seul de sa carrière, le choc de la pendaison des deux garçons étant trop dur à supporter pour mener à bien d’autres projets ? Quoiqu’il en soit, *In Cold Blood* signe le début d’une renaissance littéraire, un mouvement puisant dans la véracité de la vie quotidienne et la montrant sous son vrai jour. Séduisant journalistes et écrivains, ces nouvelles techniques stylistiques leur permettent de s’emparer d’histoires réelles qu’ils racontent à leur manière, les teintant d’un romanesque plus ou moins subjectif. Tous ne percent pas dans ce milieu rigoureux, fermé et hermétique. Beaucoup demeurent dans l’ombre quand certains se hissent vers les étoiles grâce à leur talent et leur bagou, faisant de leurs excès la source première d’inspiration. Très représentatif de ces vies dissolues – au même titre que la bande de Kerouac lorsqu’elle était encore active –, le monde de la musique poursuit la ligne éditoriale de la Beat Generation, c’est-à-dire que les « rock critics » adoptent le style de vie de Ginsberg et

509. *Ibid.*, p. 208-209, « Mais je ne me serais jamais engagé si j’avais su ce qui m’attendait, dit un jour Perry. J’ai jamais rechigné devant le travail, et ça me plaisait d’être marin… les ports et tout le reste. Mais les tantes sur les bateaux voulaient pas me laisser tranquille. Un gosse de seize ans, et haut comme trois pommes. Bien sûr, j’étais capable de me défendre. Mais il y a des tas de pédés qui sont pas efféminés vous savez. (…) Dans l’Armée, j’avais de bons états de service, aussi bons que ceux de tous les autres ; ils m’ont donné l’Étoile de bronze. Mais j’ai jamais eu de promotion. Au bout de quatre ans, et après avoir combattu pendant toute la sacrée guerre de Corée, j’aurais dû devenir au moins brigadier. Mais je ne le suis jamais devenu. Vous savez pourquoi ? Parce que notre sergent était un dur. Parce que j’voulais pas baisser le froc ». (*Ibid.*, p. 203-204, trad. par Raymond Girard)

Burroughs au sommet de leur gloire : cocktails drogues/café, nuits blanches, alcool à tous les étages et liberté de ton dans l'écriture. Aussi adulés que leurs idoles, Lester Bangs et Nick Kent sont leurs descendants directs, des fils spirituels nourris des préceptes de pères du substitution plus responsables que les parents eux-mêmes. Ils sont d'autant plus ingénieux qu'ils mêlent leurs propres aventures à la vie des stars qu'ils vénèrent. Leurs expériences sont celles du public ; chacun se reconnaît en eux, par le langage, les pensées ou bien les goûts vestimentaires. La presse, agitateur culturel grandissant, décloisonne les barrières et s'amuse à raconter la vie de tous. L'universalisation du goût fait la force d'une écriture révolutionnaire, en phase de métamorphoser le paysage américain. Le Nouveau journalisme – comme cela fut le cas avec le Nouveau Roman – est une volonté commune de passer outre la bienséance et se dépouiller des conventions. En effet, depuis Capote, écrire n'a jamais autant été le symbole d'une réalité immédiate, dans le sens où l'intrigue tourne principalement autour de l'auteur et des éléments perturbateurs parasitant son propos. Émerge alors une catégorie de reporter qui fait aujourd'hui date dans l'histoire de la profession, une méthode d'enquête ultra-subjective qui déconstruit tout ce qui précède en faisant du journaliste un personnage de son histoire. Le gonzo – sans doute la forme la plus surprenante de rédaction sous influence narcotique – est l'ultime étape dans l'affranchissement de la culture américaine, une dernière porte logiquement déverrouillée grâce à la popularité de techniques stylistiques à contre-courant des canons de l'époque. Investigation sans précédent au sein de sa propre conscience, exagération des faits jusqu'au grotesque, multiplication à l'envie d'artifices déterminant l'ampleur des situations, terrain de jeux de divers niveaux de langage – du plus élevée au plus argotique –, le gonzo est certainement l'avenir de ce que Kerouac entrevoyait pour l'écrivain : l'avènement de l'homme au sein de son stimuli créatif. Le terme, trouble dans son étymologie, serait issu de l'argot irlandais des bas-fonds du sud de Boston, désignant le dernier homme debout après une nuit d'ivresse. D'emblée, le ton est donné : récit clair et rapide, écriture dépouillée et rythmée, langue sauvage et sans détours, les excès pour moteur. Ayant déjà sévi au sein de plusieurs magazines et en avoir été remercié successivement pour « désaccords éditoriaux », la chance sourit à Hunter S. Thompson en 1965. Le journal *The Nation* lui offre la possibilité d'écrire un article sur le gang de bikers le plus dangereux des États-Unis, les Hell's Angels de Californie. Pendant un an, le journaliste suit les pérégrinations extraordinaires du groupe sur les routes du pays, entre viol collectif et beuveries sanglantes. Le résultat, un document-vérité d'une liberté de ton rarement atteinte jusqu'à lors, est la première manifestation concrète d'un

style d'écriture neuf.

> « Of all their habits and predilections that society finds alarming, the outlaws' disregard for the time-honored concept of an eye for an eye is the one that frightens people most. The Hell's Angels try not to do anything halfway, and outcasts who deal in extremes are bound to cause trouble, whether they mean to or not. (…) Yet they have a very simple rule of thumb ; in any argument a fellow Angel *is always right*. To disagree with a Hell's Angel is to be *wrong* – and to persist in being wrong is an open challenge »[510].

Le récit, trépidant et corrosif, raconte le quotidien de motards sans scrupules. À l'instar de Wolfe s'incrustant entre les hippies du Further conduit par Cassady, Thompson adopte les habitudes, le jeu vestimentaire et les codes de ses hôtes pour mieux s'immerger dans cet univers, où chaque combat est une mise à mort en bonne et due forme. L'auteur joue les voyeurs afin que son témoignage – unique en son genre – soit le plus crédible possible. Au centre des événements, il voit tout, se nourrit des moindres détails, écoute les conversations les plus banales, retranscrit les monologues avinés des caïds et cherche où se cache la vérité au milieu de cette faune. Du bruit et de la fureur, à l'époque où l'Ouest était encore à l'état sauvage.

> « The Hell's Angels as a group are often willfully stupid, but they are not without savoir-faire, and their predilection for travelling in packs is a long way from being all showbiz. Nor is it entirely due to warps and defects in their collective personality. No doubt these are factors, but the main reason is purely pragmatic. If you want the cops to leave you alone you have to shake em up," explains Barger. If we make the scene with less than fifteen bikes they'll always bust

510. Thompson Hunter S., *Hell's Angels : The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs*, New York, Random House, 1967, p. 48, « Les us et coutumes des Angels angoissent les honnêtes citoyens, mais leur conception de la vengeance les terrifie. Dans un monde où la vengeance se limite à rendre le mal pour le mal, œil pour œil, dent pour dent, les Hell's Angels se contrefoutent de la sacro-sainte et rassurante loi du talion. À qui leur poche un œil, ils en crèvent deux ; à qui leur pète une dent, ils démantibulent toute la mâchoire. (…) Néanmoins, ils ont une règle d'or : un Angel a toujours raison, dans n'importe quelle discussion. Qui n'est pas d'accord avec un Angel aura toujours tort, et qui s'entête dans son tort cherche la bagarre ». (Thompson Hunter S., *Hell's Angels*, Paris, Gallimard, 2004, p. 108-109, trad. par Sylvie Durastanti)

us. But if we show up with a hundred or two hundred they'll give us a goddamn escort, they'll show a little respect »[511].

Aussi bien charge contre le groupe – violant une pauvre jeune fille dans un champ –, panégyrique de leur puissance et de leur loyauté, le reportage de Thompson est avant tout la preuve que le journalisme d'investigation est, à partir des années 1960, le renouveau littéraire de la culture américaine à travers un regard et un développement nourri de ses propres influences. Le Grand Roman Américain de Twain s'achève où commence le gonzo : n'étant désormais plus contraint d'obéir aux normes établies, l'écriture gagne en profondeur et en valeur, se focalisant volontiers sur des thèmes quotidiens à contre-courant des perspectives passéistes d'Hemingway et de Fitzgerald. Dès la parution d'*Hell's Angels*, le succès est au rendez-vous. La critique, unanime, salut un genre moderne et novateur. Le lectorat, en pleine mutation à cause des changements dans la société, définit Thompson comme l'étendard d'une révolte littéraire prochaine, à mi-chemin entre les émules de la Beat Generation et celles liées au Nouveau journalisme. Cependant, après une rencontre haute en couleurs avec les motards, la vision de l'écrivain est soudain disloquée au contact de la drogue. Peu avant le point de départ du « *Summer of Love* », il rédige un article le 14 mai 1967 sur le mouvement hippie, détruisant à la fois leur idéologie et leur manque de courage politique. Vaste plaisanterie à son goût, le psychédélisme et son chapelet de couleurs lui ouvre tout de même des possibilités insoupçonnées. À présent soumis aux effets dévastateurs des psychotropes, Thompson compose nuit et jour à un rythme effréné – comme son modèle Kerouac – et s'abandonne à l'écriture automatique. La vision ainsi brouillée, le « gonzoïde » informe régulièrement son lectorat de l'opacité de sa vision : les substances illicites brouillant sa capacité de réflexion et de discernement, un lien affectif et amical s'instaure alors entre eux pour essayer de démêler ensemble le concret du fantasme, pour raconter l'histoire comme un roman ou bien écrire un récit à la manière d'un reportage. Thompson, tête brulée de la plume et toqué du LSD, développe une approche particulière dans la conception d'une chronique, autrement dit

511. *Ibid.*, p. 81, « En bande, les Hell's Angels se refusent rarement les provocations les plus gratuites. Pourtant, s'ils se déplacent précisément en bande, ce n'est pas pour le seul plaisir de frimer, d'épater les bourgeois et de scandaliser les populations. En fait, loin de s'expliquer par une psychologie primaire, cette tactique est hyperréaliste. « Pour que les flics te foutent la paix, faut les impressionner, m'expliquait Barger. Tant qu'on décolle à une quinzaine, faut qu'ils la ramènent. Mais à cent ou deux cents, on a droit à une véritable escorte et un peu de respect ». (*Ibid.*, p. 176, trad. par Sylvie Durastanti)

comment raconter ce qui s'est produit alors qu'il n'est pas certain de l'avoir effectivement vécu au moment présent ? C'est là qu'entre en jeu le talent de celui se réclamant le porte-parole d'un mouvement alors aux prémices de sa renommée. Immédiat, destructeur et transgressif, le gonzo s'inspire du flux de la parole tel que Kerouac l'a popularisé, spontané et sans retenue. Or, Thompson voit beaucoup plus loin car – nourri des productions de Mailer, Burroughs et Faulkner –, il conçoit dès lors l'écriture comme étant l'essence de son auteur, son double littéraire s'emparant de ce que la parole ne parvient pas à exprimer. Si l'écrivain n'est pas pleinement conscient de ce qui l'entoure – en grande partie dû à sa consommation massive de drogues – c'est à son œuvre de prendre le relai au moment où les faits ne sont plus discernables. Elle doit donc retranscrire les dialogues tels qu'ils ont été perçus, ne subir aucune retouche et être appréciée pour ce qu'elle représente. Le registre est volontairement héroïco-comique, notamment lorsqu'il s'agit de couvrir un événement sportif d'envergure, une course motos délirante sur 400 miles à Las Vegas se finissant en hallucinations kaléidoscopiques. Quand l'épopée touche au sublime, le ridicule est un instant de grâce.

> « The sporting editors had also given me $300 in cash, most of which was already spent on extremely dangerous drugs. The trunk of the car looked like a mobile police narcotics lab. We had two bags of grass, seventy-five pellets of mescaline, five sheets of high-powered blotter acid, a salt shaker half full of cocaine, and a whole galaxy of multi-colored uppers, downers, screamers, laughers and also a quart of tequila, a quart of rum, a case of Budweiser, a pint of raw ether and two dozen amyls »[512].

Plus qu'une simple aventure humaine au bout de ses limites, c'est le rêve américain dans son ensemble qui sombre dans ses espérances. Dynamiter les croyances par le moyen de ce que la société réprouve revient à prendre conscience de l'urgence de la situation. Le cours du temps

512. Thompson Hunter S., *Fear and Loathing in Las Vegas : a Savage Journey to the Heart of the American Dream*, New York, Random House, 1972, p. 2, « Les rédacteurs m'avaient également donné trois cent dollars en liquide que nous avions déjà presque entièrement dépensés pour acheter des drogues extrêmement dangereuses. Le coffre de la voiture ressemblait à un labo ambulant de la brigade des stupéfiants : nous avions deux sacoches d'herbe, soixante-quinze pastilles de mescaline, cinq feuilles d'acide-buvard carabiné, une demi-salière de cocaïne, et une galaxie complète et multicolore de remontants, tranquilisants, hurlants, désopilants… sans oublier un litre de tequila, un litre de rhum, un carton de Budweiser, un demi-litre d'éther pur et deux douzaines d'ampoules de nitrite d'amyle ». (Thompson Hunter S., *Las Vegas Parano*, Paris, Gallimard, 1994, p. 16-17, trad. par Philippe Mikriammos)

évolue en fonction de ce que les hommes en font. Il n'est d'ailleurs pas exclu de se moquer de ses propres excès.

> « We were somewhere around Barstow on the edge of the desert when the drugs began to take hold. I remember saying something like "I feel a bit lightheaded ; maybe you should drive..." And suddenly there was a terrible roar all around us and the sky was full of what looked like huge bats, all swooping and screeching and diving around the car, which was going about a hundred miles an hour with the top down to Las Vegas ».[513]

Pour de nombreux critiques, le gonzo – toujours en cours à l'heure actuelle – est le renouveau de l'écriture américaine depuis Kerouac. Au sein de la sphère rock, du journalisme ou bien du récit, la libération de l'écriture est en constante évolution, n'en déplaise à ses détracteurs.

Où s'en vont les rêves ? Que deviennent-ils une fois que le corps s'éveille à la vie ? Demeurent-ils à l'état de vision ou bien parviennent-ils à se concrétiser ? Les effets de mode sont comme le temps, ils passent et s'effritent. La parole, telle qu'elle se transmet, n'est bien souvent pas identique à ce qu'elle fut à l'origine ; l'érosion de multiples facteurs altèrent la première impulsion. Les idées lancées dans le vent s'envolent, disparaissent à la vue et trouvent peut-être une oreille attentive quelque part, loin de leur lieu de naissance. Sans doute est-ce l'ambition secrète de Jack Kerouac et de ses amis : voir fructifier un style de vie commun à leur cercle, des valeurs purifiées et salvatrices. Peu sont ceux ayant su préserver l'authenticité de la démarche, les événements mondiaux et internes aux États-Unis étant une spirale infernale dévorant tout sur son passage. La folie ambiante des années 1970 s'essaie à toutes les libertés, y compris les plus extrêmes : trips psychédéliques, surconsommation de drogues et orgies frénétiques. La décennie est l'occasion d'amplifier de manière exponentielle

---

513. *Ibid.*, « Nous étions quelque part dans le coin de Barstow aux abords du désert quand les drogues ont commencé à nous travailler. Je me souviens que j'ai dit quelque chose du genre : « Je me sens la tête un peu vide ; tu ferais peut-être mieux de prendre le volant… » Puis tout d'un coup il y a eu un énorme grondement tout autour de nous, et le ciel était rempli de choses ressemblant à de gigantesques chauves-souris qui fondaient et piquaient sur la voiture avec des cris perçants, tandis que nous fonçions sur Las Vegas, capote baissée à 160 et des poussières ». (*Ibid.*, p. 15, trad. par Philippe Mikriammos)

le mouvement beat ; les perspectives décuplées, la vision éclairée grâce aux expériences psychotropes, la jeunesse de cette époque transgresse les valeurs originelles et, la plupart du temps, vont à contre-courant de la contre-culture, autrement dit créer une deuxième révolution au sein de la première. Cette dernière gagne en crédibilité grâce à l'influence des médias, dont l'emprise est de plus en plus importante sur l'inconscient collectif. En effet, durant les *Seventies*, la télévision est un membre actif des foyers, au même titre que le *pater familias* : elle reflète non seulement une catégorie très ciblée de spectateurs toujours friands de scandales quant à ceux qui les représentent, mais donne également une ligne de conduite que chacun se doit de suivre (les aliments à privilégier, la mode à plébisciter, les matières premières synonyme de richesse) ; l'essor de la publicité et d'une presse en recherche perpétuelle de scoops influencent fondamentalement l'électorat lors des élections présidentielles. À la fin de la décennie, un pourcentage élevé de la population est pauvre, illettré et sans emploi.

> « If Carter's job was to restore faith in the system, here was his greatest failure-solving the economic problems of the people. The price of food and the necessities of life continued to rise faster than wages were rising. Unemployment remained officially at 6 or 8 percent ; unofficially, the rates were higher. For certain key groups in the population-young people, and especially young black people-the unemployment rate was 20 or 30 percent »[514].

Le revers de la marche de l'Histoire a des causes dévastatrices sur le commun des mortels. Comme nous avons eu l'occasion de l'analyser plus haut, les cinq formes de ruptures successives ont eu raison de la stabilité des États-Unis ; rares sont ceux qui croient en un art de vivre inhérent au pays, ou en un modèle censé être véhiculé où que porte l'image de la Nation. Les évolutions radicales des gouvernements tendent à creuser un peu plus à chaque fois le fossé séparant l'*Establishment* des citoyens. L'action de voyager – pour le curieux

514. Zinn Howard, *A People's History of the United States : 1492-present*, New York, HarperCollins Publishers, 1980, p. 533, « Si Carter voulait restaurer la confiance de l'opinion publique à l'égard du système américain, il échoua manifestement à résoudre les problèmes économiques du peuple. Le prix de la nourriture et des produits de première nécessité continua d'augmenter plus rapidement que les salaires. Le chômage se maintenait officiellement entre 6 et 8 %, mais les taux officieux étaient nettement plus élevés. Dans ceertaines catégories de la population – chez les jeunes (et les jeunes Noirs en particulier) –, le taux de chômage atteignait 20 à 30 % ». (Zinn Howard, *Une histoire populaire des États-Unis*, Marseille, Agone, 2002, p. 639, trad. par Frédéric Cotton)

désirant voir de ses propres yeux les effets de l'évolution – est toujours d'actualité et dévoile des résultats insoupçonnés de la libération des mœurs : partout où le pied se pose pullulent les sectes prônant que le salut de l'âme se trouve dans l'amour collectif ou l'affranchissement des biens matériels ; la haine viscérale contre la dégénérescence de la société – gangrénée par des hippies chevelus freinant la course du progrès –, est plus que jamais ancrée dans l'inconscient collectif, notamment celui de l'Amérique profonde ; le fiasco vietnamien, enfin, est la preuve que la soi-disant toute-puissance du Nouveau Monde est le dernier leurre que les hommes font miroiter à leurs semblables. La foi en la patrie est profondément altérée. Les chocs pétroliers, le Scandale du Watergate et l'éviction de Richard Nixon achèvent de ternir l'image d'une terre longtemps positionnée comme étant LA référence absolue en matière d'intégrité et de profits. À partir de 1976, le peuple ouvre les yeux et refuse les entraves à son développement. Le symbole du « rêve américain » est définitivement enterré sous le poids de ses promesses.

> « 1976 was not only a presidential election year – it was the much-anticipated year of the bicentennial celebration, and it was filled with much-publicized events all over the country. The great effort that went into the celebration suggests that it was seen as a way of restoring American patriotism, invoking the symbols of history to unite people and government and put aside the protest mood of the recent past »[515].

La célébration, perspective d'un avenir meilleur, ne comble malheureusement pas les espérances des organisateurs ; les manifestants tournent le dos aux dogmes de la Nation, préférant élever leurs voix contre le pouvoir de l'argent sur les mentalités et sur le bon déroulement de la vie civile. Désillusions politiques, débâcle des valeurs initiales, drogues de plus en plus dangereuses, l'époque sonne le glas d'une vision commune de la Terre des libertés. Profondément convaincu que des solutions sont encore possibles pour restructurer l'opinion collective, le Président Carter propose des pistes de réflexion qu'il espère salutaires.

---

515. *Ibid.*, p. 526, « L'année 1976 ne fut pas seulement marquée par les élections présidentielles, ce fut également l'année tant attendue du bicentenaire de l'Indépendance. (…) De nombreux événements triomphalement annoncés dans les médias devaient avoir lieu dans tout le pays. La quantité d'énergie dépensée à cette occasion laisse penser que la commémoration était considérée comme un moyen de restaurer un certain patrotisme américain en convoquant des symboles historiques susceptibles de réconcilier le peuple avec le gouvernement et de faire oublier l'atmosphère survoltée du passé proche. (*Ibid.*, p. 630, trad. par Frédéric Cotton)

Ainsi, l'année 1977 est envisagée comme point de départ d'une réflexion interne concernant l'assise du pays sur les États concurrents.

> « Le 22 mai 1977, à l'université Notre-Dame, Carter a assigné un nouvel objectif aux États-Unis : encouager tous les autres pays à « s'élever au-dessus des intérêts nationaux étroits et à travailler ensemble à la solution de ces formidables problèmes globaux » que sont la haine raciale, la course aux armements et la famine dans le monde. Il leur faut, affirme-t-il, concevoir une politique étrangère « qui serve l'humanité » et se libérer « de cette crainte excessive du communisme qui, à une époque, nous conduisait à embrasser tout dictateur qui partageait avec nous cette même anxiété ». (…) Les milieux dirigeants américains sont désormais déchirés en deux clans, y compris au sein même du gouvernement »[516].

Sous la présidence de Carter, les tensions entre blocs Soviétiques et Américains tendent à raviver leur haine ancienne. La chute de Saigon en 1975 et l'invasion de l'Afghanistan par les troupes russes le 27 décembre 1979 entament la « guerre fraîche », une seconde période de troubles entre les U.S.A. et l'URSS au sein même de la guerre froide. Le monde est à l'orée de l'apocalypse. Deux événements d'envergure font trembler le peuple : tout d'abord, l'invasion de l'Afghanistan par la Russie provoque un séisme d'une terrible amplitude au niveau mondial. Carter, en pleine campagne de réélection, réclame un embargo économique contre son vieil ennemi. Le 20 janvier 1980, il déclare un boycott massif des Jeux Olympiques si l'armée ne se retire pas du pays assiégé, mais aussi une intervention militaire américaine dans le golfe Persique en guise de représailles. Après plusieurs mois de négociations, l'issue est vaine. Fermement campé sur ses positions, Leonid Brejnev ne plie pas. Au total, une cinquantaine de Nations refuse que ses athlètes participent aux Jeux. Dans un deuxième temps, le 1er septembre 1983, des chasseurs soviétiques abattent en plein vol le Boeing 747 de la compagnie Korean Air Lines avec à son bord Larry McDonald, membre de la Chambre des représentants de la Géorgie. Ce drame entraîne immanquablement l'accélération d'un sentiment antisoviétique se poursuivant jusqu'en 1985, date charnière signant la fin de la crise des euromissiles et de l'élection de Mikhaïl Gorbatchev. Ronald Reagan, élu le 20 janvier

516. Mélandri Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 2, Paris, Perrin, 2013, p. 61

1981, qualifie l'Union soviétique d' « Empire du mal » le 8 mars 1983, lors d'une convention nationale. L'humanité sait désormais où se situe le frein de son évolution. Dès lors, les États-Unis se doivent d'assurer la liberté sur son territoire ainsi que sur le monde entier mais également de défendre la démocratie contre un envahisseur toujours aussi puissant.

> « Ainsi, au début des années 1980, la situation des États-Unis dans le monde n'a pas véritablement changé. Ils peuvent intervenir sur leurs terrains d'action habituels et réaffirmer hautement leur détermination de s'opposer à l'expansionnisme soviétique, mais ils ne sont plus la superpuissance d'antan qui imposait sa politique. Le discours et les actes reaganiens sont faits pour rassurer les alliés et impressionner les adversaires, mais ils doivent surtout convaincre les Américains qu'ils sont fermement gouvernés. La victoire massive de Reagan en 1984 prouve que, sous cet aspect, cette politique a été un succès »[517].

Cependant, victime de ses excès et d'une confiance trop aveugle dans sa mainmise sur les autres civilisations, l'Amérique sombre lentement dans un abîme de noirceur que rien ne semble pouvoir enrayer. Les productions cinématographiques, picturales et romanesques des intellectuels traduisent une incompréhension du monde, un refus de se soumettre à une idéologie en contraction avec les valeurs initiales. De nombreux films dévoilent la barbarie des hommes, la perte de leur humanité et une remise en cause drastique de leur citoyenneté. Citons par exemple *The Deer Hunter*[518] – pour ces hommes meurtris et bafoués au sein de la guerre du Viêt-Nam – et *Apocalypse Now*[519] – où le patriotisme de l'armée sert à tourner en ridicule l'*American Way of Life* –, deux preuves que la toute-puissance du Nouveau Monde ne prête plus à rêver. À l'image de ce qu'il perçoit, l'art déconstruit une réalité objective pour mieux réinventer sa vision du concret. Témoin privilégié d'une mutation progressive de son environnement, l'écriture est sans nul doute l'une des solutions envisagées pour mener à mal les idées reçues. Derniers rescapés d'une époque en perdition, survivants des drogues et de la fin des ambitions de leur génération, Ginsberg et Burroughs contemplent, désolés, leurs cauchemars prendre forme.

---

517. Portes Jacques, *Histoire des États-Unis : de 1776 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2017, p. 333-334
518. Cimino Michael, *The Deer Hunter* (*Voyage au bout de l'enfer*), United States, Universal Pictures, 1978
519. Coppola Francis Ford, *Apocalypse Now*, United States, United Artists, 1979

« Poe ! D'jya prophesy this Smogland, this Inferno,

Didja Dream Baltimore'd be seen from Heaven

by Man Poet's eyes Astounded in the Fire Haze

carbon Gas aghast !

Poe ! D'jya kno yr prophecies's RED DEATH

would pour thru Philly's sky like Sulfurour Dreams ?

Walled into Amontillado's Basement ! Man

kind led weeping drunk into the Bomb

Shelter by Mad Secretaries of Defense ! »[520]

The Fall of America, que le poète publie en 1973, est en quelque sorte l'aboutissement des œuvres de la Beat Generation ; à partir du *Howl* initial – conçu comme une mise en garde contre la puissance de la création humaine –, la modernité poursuit son cours en dévorant – tel le Moloch – tous les êtres passant à sa portée. Nul ne peut y échapper. Aux antipodes de ses précédentes productions, la prose de Ginsberg est ici mortifère, extrêmement saccadée, broyant les moindres espoirs sous un amas d'interjections et de sentences. De son œil lucide et visionnaire, porté par le souffle de l'âme agrémentant des visions précises d'un avenir proche, il décrit la déchéance d'une Amérique inconnue, une terre depuis longtemps vouée à la désolation. Pour lui, la chute du pays et de ses croyances est inévitable par le fait que l'espèce humaine est en voie d'extinction. La modernité au sein de laquelle ses semblables évoluent paraît irréelle, insondable. Pour comprendre pourquoi les événements ont dégénéré de la sorte, il convoque plusieurs figures poétiques en rapport étroit avec ses perceptions. L'image de Poe, revenant à plusieurs reprises dans ce long poème, est décrite comme étant le

520. Ginsberg Allen, *The Fall of America : Poems of These States*, San Francisco, City Lights, 1973, p. 110-111, « Poe ! Est-ce que t'avais prophétisé ce Continent-Fumée, cet Inferno / Est-ce que t'avais Rêvé Baltimore Contemplée du Haut des Cieux / par l'Homme-Poète Effaré dans la Brume de Feu, / horreur du Gaz carbonique ! / Poe ! Tu savais que la MORT ROUGE de tes prophéties / se déversait dans le ciel Philly comme Rêves Sulfureux ? / Muré dans les Caves d'Amontillado ! l'Humanité / conduite pleurnicharde et ivre dans l'Abri / Atomique par de fols Secrétaires de la Défense ! » (Ginsberg Allen, *La chute de l'Amérique*, in *The Beat Generation*, Paris, Flammarion, 2005, p. 298-299, trad. par Gérard-George Lemaire et Anne-Christine Taylor)

premier instigateur d'une prise de conscience de la mort de notre civilisation. Au même titre que William Blake, le conteur est le lien ténu unifiant les siècles et prédisant que ce que nous croyons être la justice, la paix et l'harmonie entre les hommes n'est qu'un mensonge d'État pour mieux étouffer la révolte.

« Civilization's breaking down ! Freezertray's

lukewarm, who know why ?

(…)

Kerouac, Cassady, Olson ash & earth, Leary the Irish

coach on the lam,

Black Magicians screaming in anger Newark to Algiers,

How many bottles & cans piled up in our garbagepail ? »[521]

Les visions de Ginsberg démontrent son inquiétude grandissante face aux changements secouant les fondations du monde. Le peuple s'aperçoit-il de sa fin imminente ? Est-il conscient de l'urgence de la situation ? Les manifestations toujours plus suivies abondent en ce sens mais l'unité originelle de la jeunesse n'est pas celle d'autrefois. L'appel du poète, bien que vain, est un dernier cri enfermé dans une bouteille et jeté à la mer, au hasard d'un sauvetage qui n'arrivera jamais. De son côté, William Burroughs – terrifié par la vanité des puissants aux commandes des opérations –, change d'optique par rapport à ce que les actualités dévoilent. Cadavres, mutilations, déflagrations militaires, profit exponentiel, mensonges, la presse apporte chaque jour son lot de nouvelles horribles. Alors conçu comme étant le reflet de la société des années 1950, le banquet macabre de son *Naked Lunch* est plus que jamais d'actualité dans ce monde à la dérive. Son dernier chantier de travail prend la

521. *Ibid.*, p. 160-161, « La Civilisation s'effondre ! Le bac à glace est / tiède, qui sait pourquoi ? (…) / Kerouac, Cassady, Olson cendre & terre, Leary l'entraineur / irlandais en cavale / Des Magiciens Noirs crient de rage de Newark à Alger, / Combien de bouteilles & de boîtes de conserve empilées dans nos poubelles ? » (*Ibid.*, p. 343, trad. par Gérard-George Lemaire et Anne-Christine Taylor)

forme d'une fresque gothique aux allures de mausolée, où la fin de notre race est programmée sur un vaste ordinateur.

> « The etching slowly comes alive, giving off a damp heat, a smell of weeds and mud flats and sewage. Vultures roost on the old courthouse of flaking yellow stucco. The gypsy hangman – thin, effeminate-looking, with greasy crinkled hair and glistening eyes – stands by the gallows with a twisted smirk on his face. The crowd is silent, mouths open, wainting »[522].

Le ton est ici désespéré, morne, en corrélation avec les affres quotidiennes que le monde subit. Les prises de positions radicales de l'auteur, ses rencontres avec une jeunesse perdue et assoiffée de savoirs anciens, explorent des territoires désertés de la présence humaine, où la barbarie et la délation sont deux amantes se partageant les restes de l'humanité. Ginsberg comme Burroughs se rendent compte que la période beat est définitivement terminée. L'avenir est à l'électrique, comme le disait Dylan, à l'autosuffisance, à l'amour d'un confort durement gagné et d'une liberté individuelle. Entre les espoirs piétinés et les débris des rêves, la vie peine à respirer. Le tourbillon des années 1970 emporte avec lui un passé flamboyant, une époque d'insouciance et d'expériences au nom d'une cause juste, la vraie libération au sens premier du terme. Qu'on se le dise, la décennie renie massivement ce qui l'a précédée : idéaux, projets, arts et perspectives. L'éviction de Nixon le prouve : la traitrise est jugée au son du marteau de la justice. La guerre du Viêt-Nam est le début d'une révolte non seulement contre l'ordre établi mais surtout contre tout ce que la population rejette : à savoir la haine, le mépris et la force de frappe d'une entité surpuissante. Un retour à la paix est-il envisageable ? L'impulsion des beat et les émules suscitées nous le font croire mais la réalité est tout autre. Bien que nombre d'auteurs se revendique de Kerouac – Harrison, Brautigan, Carver etc. – la Beat Generation ne fait plus recette, la relève de l'écriture américaine s'essaie à d'autres voies. C'est notamment le cas d'un obscur écrivain, contemporain des beat mais refusant toute

522. Burroughs William, *Cities of the Red Night*, New York, Viking Press, 1981, p. 27, « Lentement, la gravure s'anime, et il s'en dégage une chaleur humide, ainsi que des odeurs d'herbe, de fonds vaseux et de détritus. Les vautours sont perchés en haut de la façade en stuc jaune du vieux tribunal qui s'écaille. Le bourreau, un bohémien – maigre, efféminé, cheveux ondulés graisseux et yeux luisants – se tient à côté de la potence et un sourire minaudier lui tord la face. La foule se tait, bouche bée, et attend ». (Burroughs William, *Les Cités de la nuit écarlate*, Paris Christian Bourgois, 2009, p. 51, trad. par Philippe Mikriammos)

affiliation à ce mouvement. Allemand de naissance, déraciné de son pays d'origine, battu quotidiennement et rabroué par son père durant une enfance chaotique, Charles Bukowski est le pendant d'une génération vouée à être libre. Profondément marqué par la dureté de ses relations familiales, l'alcool s'impose comme première échappatoire d'un destin funeste. Au centre de la pourriture – à la croisée des chemins entre dégradation physique et amollissement moral –, l'inspiration puise ses forces au contact de la souffrance de ceux qui survivent comme ils le peuvent. Au cœur d'une avalanche d'excès – où dans la brume des beuveries interminables apparaissent quelques figures déboussolées réutilisées dans ses futurs romans –, l'écriture est le dernier exutoire possible dans lequel tout son fiel contre une autorité parentale totalitaire, l'injustice de la société et l'incompréhension de l'autre, est exacerbé.

« life on paper is so much more
pleasurable:
there are no bombs or flies or
landlords or starving
cats,
and I am in the kitchen
staring down at the blue lake of the
concertmaster
and also the trees
(…)
the peace of an ancient day
with the sun dreaming old
battles – »[523].

La place de Bukowski sur la scène littéraire prête à débat : fait-il partie ou non de la Beat Generation, même si son entrée dans le cénacle est un peu tardive ? Épouse-t-il les idées de

523. Bukowski Charles, *The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills*, Boston, Black Sparrow Press, 1969, p. 123 – 124, « la vie sur le papier est tellement plus / plaisante : / il n'y a ni bombes ni mouches ni / propriétaires ni chats / affamés, / et je suis dans la cuisine / je regarde le lac bleu du premier violon / et aussi les arbres (…) / la quiétude d'un jour ancien, / avec le soleil rêvant à d'anciennes / batailles – ». (Bukowski Charles, *Les jours s'en vont comme des chevaux sauvages dans les collines*, Paris Points, 2008, p. 127, trad. par Thierry Beauchamp)

ses contemporains romanesques ou bien les démontent-ils une par une ? De quelle école se revendique-t-il ? Tant de questions qui trouvent difficilement des réponses, l'homme étant particulièrement insaisissable du fait de son ivresse constante. Les lectures publiques que ses agents réclament et les conférences données devant un parterre d'étudiants attentifs tournent la plupart du temps à la catastrophe, l'auteur étant incapable d'être sobre avant de prendre la parole devant son auditoire. Cela n'est pas sans rappeler le jeune Ginsberg émotif et légèrement saoul avant de déclamer *Howl* pour la première fois à la Six Gallery. Cependant, l'époque a changé et l'*Establishment* est désormais plus retors concernant les topoï de la littérature. Les prises de position de Bukowski quant à la nébuleuse gravitant autour de Kerouac sont, par ailleurs, assez claires. Il refuse catégoriquement de rencontrer Burroughs lors de son passage à Paris et n'a jamais voulu se lier avec Ginsberg lorsqu'il en a eu l'occasion, préférant fantasmer sur une soi-disant amitié indéfectible avec le regretté Cassady, le seul beat à avoir porté fièrement ce nom jusqu'à sa mort.

> « Lorsque Buk déclare en 1980 à la journaliste Fernanda Pivano que l'éventuelle destruction de l'espèce humaine lui est complètement indifférente, on le croit sur parole. (…) On est à cent lieues, chez lui, des espoirs immenses qu'entretennaient les Beats, puis la génération hippie : rien de moins que changer le monde ! changer notre manière de voir les choses ! Buk ne nourrit aucunement cette prétention. Tout juste compte-t-il peut-être faire partage lucidement une expérience commune – et c'est déjà beaucoup »[524].

Le monde tel que le perçoit l'écrivain est une manière comme une autre de parler de lui-même, des problèmes rencontrés au fil des années, des relations tendues avec ses contemporains et de s'adresser en priorité à Henry Chinaski, son double littéraire et frère perdu. C'est sans doute la raison pour laquelle son œuvre est jugée comme étant profondément nihiliste, consacrée en majeure partie à la découverte des diverses formes de débauches que l'Homme peut mettre en place. L'alcoolisme mortifère, la description de la bassesse des sensations, l'aspect le plus vil caché profondément dans l'être, sont les thèmes de prédilection d'une écriture empreinte de réalisme et de romantisme. De la pourriture naît la

524. Duval Jean-François, *Buk et les Beats*, Paris, Michalon, 1998, p. 56

fleur, la soie recouvrant les détritus. Pour Bukowski, la Beat Generation n'est pas une révolution à proprement parler, pas plus que le monde hippie ayant pris sa suite. Ainsi voués à disparaître, les auteurs modernes se doivent de désacraliser le mythe beat et de tourner le dos à une époque appartenant au passé.

> « Reste une grande différence entre Kerouac, les Beats et Bukowski. Ceux-là se voulaient les chantres d'une réalité nouvelle, Kerouac avait la face constamment tournée vers Dieu, vers un paradis présumé, il croyait à la nature céleste de ses hobos et de ses clochards – *the angelic generation* – est un autre nom qu'il a, l'espace d'une conversation avec J. C. Holmes en 1948, donné à la Beat Generation. Derrière chaque chose, il décelait l'envers du Grand Vide, la plénitude possible. Et c'est pour cela même qu'une palpitation, une sorte de joie, de grâce traverse son écriture. Bukowski, lui, ne se voulait qu'un peintre de l'enfer et du grotesque, une gargouille, à la façon d'un lointain descendant de Jérôme Bosch »[525].

L'affiliation entre l'écrivain d'origine allemande et le peintre néerlandais est représentative d'un état d'esprit : celui du passage du temps. La comparaison pose également une question plus ouverte : la vision de Kerouac concernant une éternité de l'âme et une plénitude de l'esprit est-elle toujours possible malgré les affres de la modernité ? L'appel lancé, la voie suit la route qu'elle désire, n'hésitant pas à défendre ce pour quoi elle se bat sans relâche : la liberté.

525. *Ibid.*, p. 94

Conclusion

« If I don't meet you no more in this world

I'll meet ya on the next one

And don't be late »

Jimi Hendrix

La vieille Ford roule dans le jour naissant, droit devant. L'été s'achève, avec sa chaleur torride. La nuit est fraîche. Dehors, le silence ; la Nature ouvre doucement les yeux. Des montagnes au loin, des routes escarpées, des animaux sauvages en chasse, le désert à perte de vue. À son bord, les quatre modèles du renouveau stylistique s'évadent de leur quotidien. Affranchis, libres et contestataires, les Pères de la modernité s'enfuient. Fatigués par les kilomètres, les passagers dorment paisiblement, leur destin entre les mains du conducteur. Après des années de virées à travers les vastes espaces et des expériences menées tambour battant, ils ont confiance en la seule personne capable de se mesurer à la route. Pied au plancher, la musique jaillissant dans sa tête, le maestro de la voie anticipe avec panache toutes les imperfections du chemin, à la dernière seconde. Les vitres grandes ouvertes, une légère brise caressant le visage, chacun rêve de combats, d'harmonie et de révolutions. Les souvenirs défilent lentement, au creux des songes. L'un prononce quelques mots dans son sommeil ; de la banquette arrière un soupir s'élève et s'évanouit. Rien de plus. Un panneau apparaît furtivement sur le bas-côté, le seul depuis bien longtemps. *End of the Road*, la fin du parcours après une dernière colline qui se rapproche. Poussée par son élan, la voiture est au point mort, faute d'essence. Combien d'heures passées à arpenter cet univers ? Nul ne le sait, pas même le conducteur qui est pourtant au courant de tout. Après des milliers de miles, la Ford rend l'âme près d'une falaise, au bout de ses limites. En pleine forme malgré l'effort, sourire aux lèvres, il descend du véhicule et s'avance. Dans le ciel clair, pas un nuage. Un sentiment d'immensité et de plénitude gagne le monde. D'ici quelques minutes, la vie va reprendre son cours et s'activer jusqu'à la nuit prochaine. L'homme regarde l'infini. Le soleil se lève et illumine la vallée. En bas, à l'abri des regards, perdue au centre des Rocheuses, une petite ville s'éveille. Malgré la distance, il aperçoit des travailleurs s'activer, des machines reprendre les travaux et des voitures s'en aller ; d'autres cœurs à croiser pour un valeureux comme lui. Une nouvelle piste à suivre ? Il y aura peut-être des femmes, de l'alcool, de la musique et plus encore, qui sait. Il peut se le permettre, la jeunesse n'a pas déserté ses traits et sa force est toujours là, latente. Le bord est proche, à portée de main. Encore un pas, quelques mètres seulement. Une dernière parole. À l'intérieur de la Ford, l'un des passagers le regarde, émerveillé. Cela paraît difficilement croyable mais ils sont parvenus aux confins des territoires, là ou peu s'y sont rendus. En toute hâte, le deuxième homme s'empare d'un carnet et d'un stylo, l'instant mérite d'être immortalisé. La main esquisse rapidement les multiples

sensations qui s'accumulent. Face à lui, le conducteur, torse nu, fier du devoir accompli, admire son royaume.

> « We had reached the approaches of the last plateau. Now the sun was golden, the air keen blue, and the desert with its occasional rivers a riot of sandy, hot space and sudden Biblical tree shade »[526].

D'aventures en aventures, de transformations en expériences, l'écriture américaine s'est peu à peu métamorphosée au fil des siècles. La page ne s'envisage plus comme étant un moyen primaire servant à exprimer les évolutions de la Nation au fur à mesure des réformes ; les auteurs élargissent le propos et l'universalisent. Désormais, il s'agit de prendre une part active au processus de création, de s'investir entièrement dans les faits rapportés afin d'être le plus proche possible d'une réalité immédiate. Les aventures rocambolesques de Tom Sawyer et Huck Finn signent le commencement d'une aire de jeux – une époque où l'art américain se pense par lui-même –, l'occasion pour Twain de donner la parole à la jeunesse, une frange de la population silencieuse. Sous sa plume, les garçons s'amusent à jouer des tours au monde adulte et à ridiculiser leurs habitudes ; ils rêvent de liberté et de croisades hors des sentiers battus, à la recherche de trésors enfouis. Ils symbolisent une émancipation latente qui sommeille en chacun de nous, prête à surgir au premier assaut. En écrivant ces deux ouvrages, Twain esquisse le but ultime pour les auteurs successifs. Bâtir le Grand Roman Américain, son ambitieux projet, s'est opéré de plusieurs manières au fil des décennies entre ajouts, balbutiements et reprises successives. Pour lui – outre le fait de raconter des histoires –, le récit doit être un miroir subtilement déformant de son concepteur, grossissant les traits et arrondissant quelques angles. De tous les personnages inoubliables nés de son imaginaire, Huck Finn est sans conteste l'enfant terrible précurseur des hobos et de la Beat Generation. Par sa débrouillardise, son bagou et, surtout, son caractère insaisissable, rien ne semble entraver son désir éperdu de liberté. Rejeter la société, renier ses lois et faire respecter son

526. Kerouac Jack, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, p. 282 « Nous étions arrivés aux abords du dernier plateau. Maintenant le soleil était doré, le ciel d'un bleu aigu, et le désert, avec quelques rivières de loin en loin, n'était qu'une orgie d'espace sablonneux et chaud où se fichait soudain l'ombre d'un arbre biblique ». (Kerouac Jack, *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, p. 422, trad. par Jacques Houbard)

unicité font partie des priorités de Huck et, dans une autre mesure, de son créateur. Or, le métissage des cultures européennes ancestrales nuance la vision des choses et apporte l'Histoire faisant cruellement défaut à l'identité américaine. À l'instar de Whitman, Poe et Melville, Twain est donc l'instigateur d'un genre en marge des écrits publiés auparavant sur le territoire. Le balisage étant respecté, la mise en place d'une perspective sur le long terme engage les écrivains à repousser les limites, à explorer à la fois le cœur de leur pays mais aussi leur propre intériorité. Par l'entremise du voyage, les hobos et Jack London ont défini une approche plus introspective du récit, dans le sens où celui-ci s'affranchi des règles préalablement établies pour en concevoir de nouvelles, centrées sur leur anticonformisme. Les reclus, les oubliés et les laissés-pour-compte s'unissent au nom de la liberté, afin de témoigner de leur passage. La page sert à se raconter à travers le récit d'expériences sur la route, des rencontres au hasard de la vie et des problèmes liés à une marginalité assumée. La langue se délie progressivement des carcans littéraires d'antan, résolument tournés vers un romantisme allemand ou anglais. Les grands voyageurs que sont Tully, Anderson et Davies font perdurer une tradition, un legs précieux et fragile où la sensation première tend à poindre sur l'ensemble de l'entreprise. Les mots épousent les idées, les figures de styles concrétisent des sentiments volés. Les hobos s'expriment librement dans un langage touchant et accessible, narrant leurs épopées le long des lignes de chemins de fer, risquant leur vie pour trouver du travail dans les différents États. Ce sont eux les pionniers de l'art romanesque.

> « I, a throwback to the ancient Irish tellers of fairy tales, was at last on the way to high aventure. Sad and miserable men, broken on the wheel of labor, tired nerve-torn women too weary to look at the stars – these would not be inhabitants of the dream country to which I was going. (…) Even then, dreaming of some day being a writer, I would write great stories and my am would be in all magazines. Some day the natives in St. Marys would wake up and see my name spread across the front page of the *Saturday Evening Post* ; by God, I'd show them, I would. As the train gathered speed my thoughts came more swiftly »[527].

527. Tully Jim, *Beggars of Life, Autobiography of a Hobo*, New York, Albert & Charles Boni, p. 5-6 « Moi, le descendant de conteurs irlandais, j'étais enfin en route pour la grande aventure. Les hommes tristes et misérables, brisés par le travail, les femmes à bout de nerfs, trop épuisées pour regarder les étoiles : tels ne seraient pas les habitants du pays idyllique où je me rendais. (…) Mon rêve étant de devenir écrivain, j'écrirais même des histoires et mon nom serait imprimé dans tous les magazines. Un jour, les habitantx de Saint-Marys se

Au centre de ces vagabonds éclairés, séduit par la fièvre de la découverte, London est le premier à proposer des romans à la gloire des espaces sauvages, au côté indomptable de l'âme humaine. Confrontée aux épreuves d'un monde inconnu, puisant les ressources nécessaires dans ses instincts primaires, la véritable valeur de l'Homme se révèle au contact de ce qui lui est étranger. Tour à tour valeureuse, craintive ou combative, l'âme est au centre des questions les plus diverses. Le regard de l'écrivain est résolument moderne car les sujets développés sont en contradiction avec les topoï de l'époque : les animaux y tiennent une place prépondérante, au même titre que leur rival humain. Admiratif de l'œuvre de Whitman – dont l'œuvre poétique prône un retour aux racines de notre civilisation afin de mieux se comprendre –, London explore l'idée que l'écriture communique avec des univers variés : la page est un lieu de rencontres, en mouvement continu. La langue de l'auteur, bien qu'universelle par sa simplicité et son immédiateté, est encore empreinte d'une tradition étrangère que les années gomment progressivement. À partir de récits comme *White Fang*, *The People of the Abyss* et *Martin Eden*, la perspective du romancier évolue radicalement. Elle s'exprime au nom d'une cause universelle. Dès lors, son but dépasse le cadre limité de la feuille en démontrant que l'acte d'écrire ne sert pas uniquement à détailler des paysages grandioses dissimulés au regard, mais aussi de prendre les armes et d'éveiller les consciences quant à l'incompréhension de l'autre. London s'adresse à toutes les couches de population, y compris celles, ignorées et bafouées, qui survivent au détriment de la société. Le peuple souffre ? La plume est son arme.

> « Civilisation has increased man's producing power an hundred-fold, and through mismanagement the men of Civilisation live worse than the beasts, and have less to eat and wear and protect them from the elements than the savage Innuit in a frigid climate who lives to-day as he lived in the stone age ten thousand years ago »[528].

---

réveilleraient et verraient mon nom à la une du *Saturday Evening Post*. Bon sang, je leur montrerai ! Mes pensées filaient au même rythme que le train qui prenait de la vitesse ». (Tully Jim, *Vagabonds de la vie, autobiographie d'un hobo*, Paris, Les éditions du Sonneur, 2016, p. 26-27, trad. par Thierry Beauchamp)

528. London Jack, *The People of the Abyss*, New York, Macmillan, 1903, p. 257, « La civilisation a multiplié au centuple les capacités de production de l'homme et, du fait d'une mauvaise gestion, les hommes appartenant à la Civilisation vivent dans des conditions pires que celles des bêtes, en étant moins bien nourris, vêtus et armés

De manière générale, la littérature évolue en corrélation avec les événements se déroulant autour d'elle. La Première Guerre mondiale est un choc sans précédent sur le moral des troupes. Espoirs déçus, destins brisés, rêves envolés, la jeunesse de cette époque est bafouée dans ses croyances. De cette désillusion émerge une littérature mélancolique se remémorant un âge d'insouciance et de joie que la folie des puissants a réduit à néant. Gertrude Stein et ses camarades de la Génération Perdue décrivent un état d'esprit commun à l'ensemble de leurs semblables, un mélange trouble entre amertume, haine et désespoir. Le roman subit alors quelques modifications : il s'adresse prioritairement à lui-même et à ceux qui partagent une peine commune. Il s'agit de « parler vrai », le plus naturellement possible, être limpide dans ses propos et ne pas hésiter à s'engager physiquement dans le processus créatif. Ainsi, Hemingway raconte ses expériences malheureuses sur le front, blessé dans sa chair et dans son cœur par les horreurs de la guerre ; Dos Passos narre les évolutions successives d'un monde en profonde évolution, entremêlant fiction, faits historiques et souvenirs d'enfance au sein d'un vaste témoignage pour les générations futures. Démembrer les mots et leur retirer leur substance revient donc à contester les troubles assaillant les consciences. Concevoir par la déstructuration, tel est l'apport au monde de Stein et Fitzgerald, le premier pas franchi vers une libération de l'écriture. Cependant, il faut patienter jusqu'à la moitié du XXème siècle pour que se mette en place la modernité telle que nous la connaissons à l'heure actuelle. La littérature est le premier vecteur d'un malaise qui perdure de générations d'écrivains en générations de visionnaires. Aujourd'hui plus que jamais, nous sommes des enfants de la Beat Generation. Kerouac, Cassady, Ginsberg et Burroughs – de jeunes révoltés anticonformistes – bouleversent la société et la jeunesse en manque de repères durant les années 1950. Les quatre piliers de ce groupe œuvrent de manière différente pour restituer sa place au langage, sa véritable valeur unifiant les foules. Ils développent l'idée que la création s'envisage en repoussant ses limites, en cherchant plus loin à l'intérieur de l'inconscient les flux du « ça ». Ainsi, la valeur d'un texte se juge dans l'élan du souffle, dans la pureté du premier jet – la pensée primitive incontrôlable –, un instant fugace où la censure lâche prise en donnant vie à des sensations profondes. Écrire c'est contester ; grâce à Kerouac, des légendes se dessinent

---

contre les éléments que le sauvage inuit sous son climat glacial, qui vit aujourd'hui comme il vivait à lâge de pierre, il y a dix mille ans ». (London Jack, *Le Peuple de l'Abîme*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, p. 362, trad. par Véronique Béghain)

sur les routes américaines. Pour lui, prendre la route est avant tout le moyen le plus efficace pour parvenir à se comprendre.

> « Son propos délibéré est d'écrire un roman comme on les a toujours écrits, c'est-à-dire en mêlant souvenirs et inventions. Les choses doivent en représenter d'autres. Il faut poser en amont de l'histoire, des historiques, qui expliquent pourquoi ses personnages prennent la route. (…) Les points où le livre imaginé recoupe l'expérience vécue font faire l'objet d'une transaction, et ce qui se négocie là, c'est le rapport entre vérité et fiction, vérité signifiant pour Kerouac « la manière dont la conscience s'imprègne *véritablement* de tout ce qui se passe »[529].

Selon eux, le monde est une grande expérience à mener à son terme, un voyage à accomplir au-delà des frontières imposées, une étape obligatoire dans l'exploration de soi à travers les mots et la perte de contrôle par les drogues psychédéliques. Afin de mieux cerner les variations s'opérant dans l'imagination, le beat s'engage dans l'expérimentation des narcotiques ouvrant les portes de la perception vers des mondes sensibles. En ayant recours aux psychotropes, l'être pensant pénètre dans une dimension ne souffrant d'aucunes restrictions, où la page traduit au plus près les manifestations des bouleversements internes. C'est dans un tel environnement que Burroughs et Ginsberg ont eu des révélations décisives dans l'élaboration de leur style et de leurs œuvres. Les lieux de l'Interzone et les visions cauchemardesques naissant au sein du Moloch contribuent à façonner une perspective et une appréhension de ce que les événements promettent à l'avenir. Dérégler aussi bien sa vie, ses capacités sensorielles et sa perception des éléments amène le sujet à se recentrer sur des priorités dont l'importance éclipse tous les autres éléments : qui suis-je ? Qu'est-ce que je représente pour autrui ? Qu'ai-je à offrir ? Des questions dont nos générations cherchent encore les réponses. L'impulsion véhiculée par ces hommes est une libération bénéfique pour la citoyenneté des années 1950. Il est facile d'imaginer l'impact que leurs ouvrages, leurs discours, leurs attitudes et leurs poésies a eu sur les lecteurs de la période post-beat ; les préceptes ancestraux de l'Amérique sont reniés au profit d'un avenir meilleur, guidé par un

529. Kerouac Jack, *Sur la route: le rouleau original*, Paris, Gallimard, 2010, p. 14-15

regard neuf et une parole vierge. L'attention se focalise sur des bases saines, au rythme de la route et de l'apprentissage de soi au long des kilomètres parcourus.

> « À pas feutrés et élastiques, telle une nouvelle espèce de coyotes se mouvant à travers le continent entier, les poètes réinvestissaient l'espace, lui redonnaient une nouvelle direction. Au Sud, il n'y avait plus guère que Faulkner pour témoigner de l'ancien rêve d'une communauté agraire. (…) Où qu'ils aillent à travers la vaste étendue désertique de l'Ouest, les poètes « beat » s'adressaient aux villes »[530].

Les perspectives d'analyses de cette décennie démontrent que rejeter les principes inculqués n'est pas un péché, c'est au contraire un moyen d'exister par soi-même. La révolte de la Beat Generation se base sur un sentiment universel, une désillusion générale due au fiasco vietnamien. Outre la mise en pratique des enseignements de Whitman, Blake et Milton, elle décloisonne les frontières et ouvre les perspectives du cœur réceptif. Cet éveil en convoque d'autres à sa suite, alarmé par l'urgence de la situation. En effet, l'idéologie humaine souffre de bouleversements internes sans précédent : l'emprise de l'Homme sur son environnement et sa propre vie est si importante qu'il refuse de faire machine arrière. Cependant, les années 1960 accusent le déclin de chaque membre de la Beat Generation – certains sombrent dans l'alcoolisme quand d'autres disparaissent sur la route – alors que les auteurs européens s'inspirent et transmettent tout juste leurs legs. La page n'existe plus à proprement parler ; c'est le prolongement vivant de la voix, un vaste puzzle mouvant au gré des envies de la plume. On expérimente la phrase en lui donnant du pouvoir ; on lui enlève du sens pour ne percevoir que les sons. Les cut-ups de Burroughs anéantissent toute perspective d'ordre et de trame narrative ; les mots sont découpés à partir d'autre textes et confrontés les uns aux autres dans une politique anarchique. Plus rien ne semble avoir d'importance que de régler le pas de l'écriture sur le pas de la parole. Comme leurs homologues parnassiens du XIXème siècle – notamment Théophile Gautier –, les auteurs américains des années 1960 et 1970 suivent les directives des beats en sculptant le texte, en se focalisant sur le rythme inhérent aux termes. De leur côté, les littératures européennes conçoivent en grande partie le texte comme la

530. Darras Jacques, *Allen Ginsberg, la voix le souffle*, Paris, coll. JeanMichelPlace/poésie, 2002, p. 32

représentation d'un état d'esprit dans une période délimitée. Pour elles, on ne peut dissocier les méthodes de composition des années 1960 du contexte historique d'écriture. L'évolution de la liberté au sein de la société – sous le joug des divers régimes religieux ou totalitaires –, apporte une signification à cette perspective. Néanmoins, malgré les interdictions, les brimades, les tortures, les assassinats et autre meurtres symboliques au nom d'une idée, la culture a toujours su se frayer un chemin dans les cœurs des révoltés. Leur impulsion sur l'Europe est sans limite. Les intellectuels du Vieux Continent s'approprient des idées révolutionnaires en y apportant leur empreinte, leur identité personnelle. Bien que s'éloignant délibérément du modèle américain, elle gagne en représailles ce qu'elle perd en gloire. La France possède très certainement la sphère culturelle qui se rapproche franchement de l'idéologie des beat car elle repousse à sa manière les limites du langage. Le pays, alors empreint d'existentialisme, a recours aux idées et aux perspectives ouvertes par Kerouac dans la réorganisation de la page afin de créer de nouvelles conceptions scripturales. Sartre et ses disciples donnent les clés d'un trésor à leurs successeurs : l'art d'écrire pour aller au-delà de la signification. Ainsi, en réponse à sa volonté, le Nouveau Roman est le pendant européen de la Beat Generation. Cependant, Alain Robbe-Grillet et Claude Simon conceptualisent des œuvres confinées et manquant cruellement de liberté, les saupoudrant d'une touche de philosophie, ce dont ne se soucie pas Kerouac primitivement. Au contraire, celui-ci franchi un cap supplémentaire en faisant de sa langue le souffle venu de l'horizon. Chaque mouvement littéraire des années 1960 et 1970 est un écho – appuyé ou contradictoire – de la Beat Generation, que ce soit dans les manières de procéder, dans la liberté textuelle ou bien au niveau de l'influence que ces hommes ont sur le monde. Il faut croire que les beats sont apparus à un moment charnière de l'évolution de notre civilisation. Le temps les attendait, l'espoir les réclamait. Si la liberté s'étouffe sous les contraintes, quelques mots savent alléger la peine. Pourtant, le monde s'est trompé sur le compte de Kerouac. Tour à tour fer de lance d'un mouvement contestataire et porte-parole d'une idéologie, la critique lui coupe constamment l'herbe sous le pied, sous prétexte que son écriture est trop à contre-courant de la bienséance. Malgré des excès de plus en plus présents dans son existence, ses travaux sont avant tout un moyen de se rapprocher d'une plénitude absolue.

> « Dans « The Origins of the Beat Generation », Kerouac dit clairement que son but n'est pas de parler ni d'écrire « contre », mais de parler et d'écrire « pour » : pour la croix du Sauveur, pour l'étoile d'Israël. Ses livres (*On the Road*, *The Dharma Bums*, *Visions of Cody*) sont tous empreints d'une pétulance, sauvage et pure, d'une sincérité et d'une sorte d'émerveillement positif devant la vie, d'une adhésion confiante à un certain ordre des choses qui séduisirent ses premiers lecteurs. S'il y avait de la nostalgie en lui, ce n'était pas d'une utopie à venir, mais bel et bien du passé – et de la tradition. Sa quête était une quête des origines (de l'extase première, des sensations, des pouvoirs, des rythmes et de la musicalité de la langue) »[531].

Est-ce la raison pour laquelle ses romans n'ont pas été compris par ses contemporains ? Le choc intergénérationnel dû à la publication d'histoires anticonformiste est-il à l'origine d'un mouvement de foule unificateur ébranlant successivement les Nations à l'orée des années 1970 ? *On the Road*, outre ses nombreux remaniements censés contourner la censure, est-il la portée d'entrée vers d'autres horizons liés aux dérèglements ? La modernité au sein de laquelle nous vivons tend à nous le faire croire. Quoiqu'il en soit, la plupart des critiques s'accordent à dire qu'il y a un avant et un après Beat Generation. Selon eux, c'est le véritable point de départ d'une révolte de la jeunesse pour exister à la fois aux yeux de leurs parents mais aussi de l'autorité. La philosophie hippie, en contradiction avec les préceptes beat, entache la valeur initiale de l'idée kerouacienne : on ne se rapproche plus de Dieu par l'entremise du voyage mais on préfère l'aspect communautaire et l'épanouissement sexuel dans l'amour libre, au détriment de l'exploration de son intériorité initiale. Dès lors, les perspectives culturelles sont exacerbées : la musique de l'époque subit de profondes mutations. Les notes s'associent aux sensations, les accords s'adressent au cœur quand les mélodies caressent l'âme. Au même titre que les écrits de Kerouac, la musique est victime des pires injustices. Avant de sombrer dans l'indifférence générale, le jazz résonnait jadis pour les jeunes « hot » des années 1950 en proie à une crise existentielle. L'arrivée du rock and roll et de ses étendards rebelles sacrifient déjà d'anciens idéaux au profit d'une réalité immédiate. Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry et Bill Haley & His Comets sont devenus des modèles, des libérateurs pour la jeune génération. D'années en années, de concerts en disparitions soudaines, la musique s'exporte dans les foyers et colonise l'ensemble de la

531. Duval Jean-François, *Buk et les Beats*, Paris, Michalon, 1998, p. 41

culture, y compris le cinéma. Chaque domaine évolue en corrélation ; les expérimentations présentes dans l'un ont inévitablement des répercussions sur l'autre. À partir de 1970, toute une constellation de styles musicaux aussi disparates que mémorables rugissent des enceintes. L'ère est à la découverte perpétuelle, à la mise à mort de l'ennui, à la consommation massive de tous les plaisirs que la vie est en droit de nous apporter. Ainsi, Histoire, politique, événements mondiaux, musique et littérature se mêlent dans la période la plus faste et passionnante du XXème siècle : notre réalité. Lors de sa création, la Beat Generation instaure un univers de libération, de multiplicités et de sensations au sein duquel perdre sa raison n'a jamais cessé d'attirer dans ses rangs de nouveaux adeptes.

> « Plus de 50 ans après la naissance de ce mouvement, voici que les jeunes générations, face à la montée des courants fondamentalistes et néoconservateurs aussi bien que du *politically correct*, commencent à redécouvrir le souffle dont il est porteur, cette liberté de penser, de parler et de se comporter »[532].

La contre-culture a un effet durable sur l'évolution des mœurs car, grâce à elle, les hommes choisissent de ne plus subir le système mais d'en contourner les règles. La période post-beat est d'autant plus marquante que l'on ne cesse de redécouvrir des aspects liés au groupe. De multiples expositions de leurs travaux, des conférences, des adaptations cinématographiques et des publications d'archives s'amoncellent pour que le citoyen du XXIème siècle se rende compte du legs que de lointains rêveurs lui ont laissé. Depuis, la vie a bien changé : les rebelles modernes sont des « cyberpirates », partageant instantanément leurs idées contestataires sur Internet ; la mort de Charles Manson le 19 novembre 2017, après quarante-six d'emprisonnement, ne signe pourtant pas la fin de la peur que l'assassin a suscité en 1969. Au contraire, l'Amérique connaît de nos jours une politique irresponsable gérée par l'administration Trump, ne reculant devant aucun artifice pour asseoir sa puissance sur l'ensemble des autres Nations. La lutte n'est pas terminée. Quoiqu'il puisse se passer à l'avenir, quoi que les événements puissent apporter, il y aura toujours des consciences éveillées pour s'élever contre le système et ce, quel qu'en soit le prix.

[532] *Ibid.*, p. 13

Annexes

Bibliographie

I. Période pre-beat

1. Prémisses de la littérature américaine : initiations et continuités

MILTON John, *Paradise Lost*, London, Samuel Simmons editions, 1667

– *Le Paradis perdu*, Paris, Poésie/Gallimard NRF, 1995, trad. par François-René de Chateaubriand

GOETHE Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Tübingen, J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1811,

– *Poésie et Vérité, souvenirs de ma vie*, Paris, Charpentier éditeur, 1855, trad. par Aloyse de Carlowitz

– *Italienische Reise*, Grünwald, Stiebner Verlag, 1816

– *Voyage en Italie*, Paris, Bartillat, 2013, trad. par Jean Lacoste

DICKENS Charles, *Londres, la nuit*, Paris, Payot & Rivages, 2013, trad. par André Topia

RIMBAUD Arthur, *Lettres de la vie littéraire d'A. Rimbaud*, Paris, L'Imaginaire Gallimard, 1931

BAUDELAIRE Charles, *Écrits sur la littérature*, Paris, Le livre de poche, 2005

– *Les Fleurs du mal*, Paris, Auguste Poulet-Malassis, 1857

IRVING Washington, *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, New York, C. S. Van Winkle, 1820

– *Le livre d'esquisses*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, trad. par Théodore Lefebvre

MELVILLE Herman, *Moby Dick*, London, Richard Bentley editor, 1851

– *Moby Dick*, Paris, Gallimard, 1941, trad. par Lucien Jacques, Joan Smith et Jean Giono

POE Edgar Allan, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, GF Flammarion, 1965, trad. par Charles Baudelaire

– *Histoires extraordinaires*, Paris, Le livre de poche, 1972, trad. par Charles Baudelaire

– *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Le livre de poche, 1972, trad. par Charles Baudelaire

THOREAU Henry David, *Journal*, Boston, Houghton Mifflin, 1906

– *Journal*, Paris, Le mot et le reste, 2014, trad. par Brice Matthieussent

WHITMAN Walt, *Leaves of Grass*, Boston, Thayer and Eldridge, 1860

– *Feuilles d'herbe*, Paris, Poésie Gallimard, 2002, trad. par Jacques Darras

TWAIN Mark, *The Adventures of Tom Sawyer*, London, Chatto and Windus, 1876

– *Les Aventures de Tom Sawyer*, Auch, Tristram, 2008, trad. par Bernard Hœpffner

– *Adventures of Huckleberry Finn*, London, Chatto & Windus, 1884

– *Aventures de Huckleberry Finn*, Auch, Tristram, 2008, trad. par Bernard Hœpffner

– *Autobiography of Mark Twain : The Complete and Authoritative Edition*, Volume 1 & 2, Los Angeles, University of California Press, 2013

– *L'Autobiographie de Mark Twain, Une Histoire américaine*, Auch, Tristram, 2012, trad. par Bernard Hœpffner

– *L'Autobiographie de Mark Twain, l'Amérique d'un écrivain*, Auch, Tristram, 2015, trad. par Bernard Hœpffner

2. Le roman hobo

LONDON Jack, *The Call of the Wild*, New York, Macmillan, 1903

– *L'Appel du monde sauvage*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, trad. par Marc Amfreville et Antoine Cazé

– *Martin Eden*, New York, Macmillan, 1903

– *Martin Eden*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, trad. par Philippe Jaworski

– *The Road*, New York, Macmillan, 1907

– *Le Trimard*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, trad. par Marc Chénetier

– *The People of the Abyss*, New York, Macmillan, 1903,

– *Le Peuple de l'Abîme*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2016, trad. par Véronique Béghain

ANDERSON Nels, *The Hobo : The Sociology of the Homeless Man*, Chicago, University of Chicago Press, 1923,

– *Le Hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Armand Collin, 2011, trad. par Annie Brigant

DAVIES William H, *The Autobiography of a Super-Tramp*, London, A. C. Fifield, 1908

– *Carnets d'un hobo : D'Amérique en Angleterre au temps de la Grande Dépression*, Paris, Payot & Rivages, 1993, trad. par Bernard Blanc

– *The True Traveller*, London, Gerald Duckworth and Company, 1912

TULLY Jim, *Beggars of Life, Autobiography of a Hobo*, New York, Albert & Charles Boni, 1924,

– *Vagabonds de la vie, autobiographie d'un hobo*, Paris, Les éditions du Sonneur, 2016, trad. par Thierry Beauchamp

– *Circus Parade*, New York, Albert & Charles Boni, 1927

3. Autour de la Génération Perdue

ELIOT Thomas Stearns, *The Waste Land*, New York, Horace Liveright, 1922,

– *La terre vaine et autres poèmes*, Paris, Seuil, 1976, trad. par Pierre Leyris

FITZGERALD Francis Scott, *This Side of Paradise*, New York, Charles Scribner's Sons, 1920

– *L'Envers du paradis*, Paris, Gallimard, 1964, trad. par Suzanne Mayoux

– *La Fêlure*, Paris, Gallimard, 2012, trad. par Marc Chénetier

– *Tender Is the Night*, New York, Charles Scribner's Sons, 1934

– *Tendre est la nuit*, Paris, Gallimard, 2012, trad. par Philippe Jaworski

– *The Great Gatsby*, New York, Charles Scribner's Sons, 1925

– *Gatsby le magnifique*, Paris, Gallimard, 2012, trad. par Philippe Jaworski

FITZGERALD Zelda, *Save Me the Waltz*, New York, Charles Scribner's Sons, 1932

– *Accordez-moi cette valse*, Paris, Robert Laffont, 1973, trad. par Jacqueline Rémillet

HEMINGWAY Ernest, *The Sun Also Rises*, New York, Charles Scribner's Sons, 1926

– *Le soleil se lève aussi*, Paris, Gallimard, 1949, trad. par Maurice-Edgar Coindreau

– *A Farewell to Arms*, New York, Charles Scribner's Sons, 1929

– *L'adieu aux armes*, Paris, Gallimard, 1948, trad. par Maurice-Edgar Coindreau

– *To Have and Have Not*, New York, Charles Scribner's Sons, 1937

– *En avoir ou pas*, Paris, Gallimard, 1946, trad. par Marcel Duhamel

– *The Old Man and the Sea*, New York, Charles Scribner's Sons, 1952

– *Le vieil homme et la mer*, Paris, Gallimard, 1952, trad. par Jean Dutourd

– *A Moveable Feast*, New York, Charles Scribner's Sons, 1964

– *Paris est une fête*, Paris, Gallimard, 1964, trad. par Marc Saporta et Claude Demanuelli

DOS PASSOS John, *U.S.A.*, New York, Harcourt Brace, 1930

– *U.S.A.*, Paris, Quarto Gallimard, 2002, trad. par Philippe Roger

– *Manhattan Transfer*, New York, Harper & Brothers, 1925

– *Manhattan Transfer*, Paris, Gallimard, 1928, trad. par Maurice-Edgar Coindreau

STEIN Gertrude, *Three Lives*, New York, Grafton Press, 1909

– *Trois vies*, Paris, L'imaginaire Gallimard, 1954, trad. par Raymond Schwab

– *Writings 1932-1946*, London, Penguin Books, 2001, trad. par Claude Grimal

– *The Autobiography of Alice B. Toklas*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1933

– *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, L'imaginaire Gallimard, 1934, trad. par Bernard Faÿ

– *Lectures in America*, New York, Random House, 1935, trad. par Claude Grimal

– *Ida, a novel*, New York, Random House, 1941, trad. par Daniel Mauroc

4. La transition vers la modernité

FAULKNER William, *The Sound and the Fury*, London, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1929

– *Le bruit et la fureur*, Paris, Gallimard, 1972, trad. par Maurice-Edgar Coindreau

– *Sanctuary*, London, Jonathan Cape and Harrison Smith, 1931

– *Sanctuaire*, Paris, Gallimard, 1972, trad. par R.N. Raimbault et Henri Delgove

STEINBECK John, *The Grapes of Wrath*, New York, Viking Press, 1939

– *Les raisins de la colère*, Paris, Gallimard, 1947, trad. par Marcel Duhamel et Maurice-Edgar Coindreau

– *Of Mice and Men*, New York, Covici-Friede, 1937

– *Des souris et des hommes*, Paris, Gallimard, 1955, trad. par Maurice-Edgar Coindreau

II. La Beat Generation

1. Ouvrages de référence

BURROUGHS William, *Junkie*, Paris, Olympia Press, 1953

– *Junky*, Paris, Gallimard, 2008, trad. par Philippe Mikriammos

– *Interzone*, Paris, Christian Bourgois, 2009, trad. par Sylvie Durastanti

– *The Naked Lunch*, Paris, Olympia Press, 1959

– *Le Festin Nu*, Paris, Gallimard, 1964, trad. par Éric Kahane

– *The Soft Machine*, Paris, Olympia Press, 1961

– *La Machine molle*, Paris, Christian Bourgois, 1968, trad. par Mary Beach et Claude Pélieu

– *Cities of the Red Night*, New York, Viking Press, 1981

– *Les Cités de la nuit écarlate*, Paris Christian Bourgois, 2009, trad. par Philippe Mikriammos

CASSADY Neal, *Collected Letters, 1944–1967*, London, Penguin Books, 2004

– *Un truc très beau qui contient tout*, Le Bouscat, Finitude, 2014, trad. par Fanny Wallendorf

– *Dingue de la vie & de toi & de tout*, Le Bouscat, Finitude, 2015, trad. par Fanny Wallendorf

– *The First Third*, San Francisco, City Lights Books, 1971

– *Première jeunesse*, Paris, Les Belles Lettres, 2015, trad. par Gérard Guégan

– *Grace Beats Karma : Letters from Prison, 1958-60*, New York, Blast Books, 1993

– and GINSBERG Allen, *As Ever : The Collected Correspondence of Allen Ginsberg and Neal Cassady*, Berkeley, creative Arts Books Compagny, 1977

GINSBERG Allen, *Journals : Early Fifties Early Sixties*, New York, Grove Press, 1977

– *Journal 1952-1962*, Paris, Christian Bourgois, 1984, trad. par Yves Le Pellec

– *The Fall of America*, San Francisco, City Lights Books, 1973

– *Howl and other poems*, San Francisco, City Lights Books, 1956

– *Howl et autres poèmes*, Paris, Christian Bourgeois, 2005, trad. par Jean-Jacques Lebel et Robert Cordier

– *Kaddish and Other Poems 1958-1960*, San Francisco, City Lights Books, 1961

– *La chute de l'Amérique*, in *The Beat Generation*, Paris, Flammarion, 2005, trad. par Gérard-George Lemaire et Anne-Christine Taylor

KEROUAC Jack, *The Town and the City*, New York, Harcourt Brace, 1950

– *Avant la route*, Paris, La Table Ronde, 1990, trad. par Daniel Poliquin

– *On the Road*, New York, Viking Press, 1957

– *Sur la route*, Paris, Gallimard, 1960, trad. par Jacques Houbard

– *Sur la route, le rouleau original*, Paris, Gallimard, 2010, trad. par Josée Kamoun

– *The Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1958

– *Les clochards célestes*, Paris, Gallimard, 1963, trad. par Marc Saporta

– *Vraie blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 1998, trad. par Pierre Guglielmina

2. Ouvrages critiques sur Jack Kerouac

BATELLA Fausto, *Jack Kerouac Half Back*, Bologna, Edizioni Pendragon, 2015, trad. par Karine Degliame-O'Keeffe

BUIN Yves, *Kerouac*, Paris, Folio biographies, 2006

CHARTERS Ann, *Kerouac le Vagabond*, Paris, Gallimard, 1975, trad. par Monique Poublan

DAGIER Patricia et QUEMENER Hervé, *Jack Kerouac, Breton d'Amérique*, Mayenne, Le Télégramme, 2009

DUVAL Jean-François, *Kerouac et la Beat Generation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012

GIFFORD Barry et LEE Lawrence, *Les vies parallèles de Jack Kerouac*, Paris, Rivages, 1995, trad. par Brice Matthieussent

LE PELLEC Yves, *Jack Kerouac, le verbe vagabond*, Paris, collection Voix Américaines, Belin, 1999

MILES Barry, *Jack Kerouac, roi des Beatniks*, Paris, collection les Infréquentables, édition du

Rocher, 1999
NICOSIA Gerald, *Memory Babe, une biographie critique de Jack Kerouac*, Genève, Verticales, 1998, trad. par Marcel Deschamps et Élisabeth Vonaburg
TURNER Steve, *L'Ange déchu, une vie de Jack Kerouac*, Paris, Mille et une nuit, 1998, trad. par Peggy Frankston et Jean Guiloineau

3. Ouvrages critiques sur Allen Ginsberg

DARRAS Jacques, *Allen Ginsberg, la voix le souffle*, Paris, coll. JeanMichelPlace/poésie, 2002
KRAMER Jane, *Allen Ginsberg in America*, New York, Random House, 1969
MERRILL F. Thomas, *Allen Ginsberg*, Farmington Hills, Michigan, Twayne Publishers, 1969
MILES Barry, *Ginsberg : a biography*, New York, HarperPerennial, 1990
PORTANTE Jean, *Allen Ginsberg, l'Autre Amérique*, Bordeaux, Le Castor Astral, 1999
PORTUGES Paul, *The visionary poetics of Allen Ginsberg*, Santa Barbara, California, Ross Erikson, 1978
SANDERS Edward, *Poetry and Life of Allen Ginsberg*, New York, Overlook Press, 2001
TYSH Christine, *Allen Ginsberg*, Paris, Seghers, 1974

4. Ouvrages critiques sur William Burroughs

BURROUGHS William, *Naked Biography*, La Vergne, Lightning Source Incorporated, 2008
CAVENEY Graham, *Gentleman Junkie : The Life and Legacy of William S. Burroughs*, New York, Little, Brown and Company, 1998
GRUNBERG Serge, *À la recherche d'un corps : langage et silence dans l'œuvre de William Seward Burroughs*, Paris, Seuil, 1979
HIBBARD Allen and BURROUGHS William, *Conversations with William S. Burroughs*, Jackson, Mississippi, University Press of Mississippi, 1999
LOTRINGER Sylvère and BURROUGHS William, *Burroughs Live : The Collected Interviews, 1960-1997*, Los Angeles, Semiotext(e)/The MIT Press, 2001

MOTTRAM Éric, *William Burroughs*, Paris, Christian Bourgois, 1980

– *William Burroughs : L'Algèbre du besoin*, Paris, Christian Bourgois, 1980

ODIER Daniel, *Entretiens avec William Burroughs*, Paris, Pierre Belfond, 1969

VILA Christian, *William S. Burroughs, le génie empoisonné*, Paris, éditions du Rocher, 1992

5. Ouvrages critiques sur Neal Cassady

SANDISON David and VICKERS Graham, *Neal Cassady : The Fast Life of a Beat Hero*, Chicago, Chicago Review Press, 2007

PLUMMER William, *The Holy Goof : A Biography of Neal Cassady*, New Jersey, Prentice Hall, 1981

6. Études sur la Beat Generation

BACHELARD Gaston, *L'intuition de l'instant*, Paris, Le Livre de Poche, 1992

BARTLETT Lee, *The Beats : essays in criticism*, Jefferson North California, McFarland & Company, Inc., 1981

BECKER Howard, *Outsiders : Studies in the Sociology of Deviance*, New York, The Free Press, 1973

CHARTERS Ann, *Beats & Company : Portrait of a Literary Generation*, New York, Doubleday, 1986

DISTER Alain, *La Beat Generation, la Révolution hallucinée*, Paris, Découvertes Gallimard, 1997

DUFOURMANTELLE Anne, *Éloge du risque*, Paris, Manuel Payot, 2011

DUVAL Jean-François, *Buk et les Beats*, Paris, Michalon, 1998

KEROUAC Jack, *Beat Generation*, Paris, Gallimard, 2012, trad. par Josée Kamoun

MILES Barry, *The Beat Hotel : Ginsberg, Burroughs, and Corso in Paris, 1958-1963*, New York, Grove Press, 2000

– *Beat Hotel : Allen Ginsberg, William Burroughs & Gregory Corso à Paris*, 1957 – 1963, Paris, Le Mot et le reste, 2011, trad. par Alice Volatron

PIVANO Fernanda, *Beat, Hippie, Yippie*, Paris, Christian Bourgeois, 1997

– *Beat and Pieces : A Complete History of the Beat Generation in the Words of Fernanda Pivano with Photographs by Allen Ginsberg*, Milan, Photology, 2005

RASKIN Jonah, *American Scream : Allen Ginsberg and the Making of the Beat Generation*, Berkeley, University of Berkeley, 2004

STARER Jacqueline, *Les écrivains beat et le voyage*, Paris, Dicher, 1977

7. Analyses du mouvement contre-culturel

BOUYXOU Jean-Pierre et DELANNOY Pierre, *L'aventure hippie*, Paris, Plon, 1992

CARTIER Jean-Pierre et NASLEDNIKOV Mitsou, *L'univers des hippies*, Paris, Fayard, 1970

CHASTAGNER Claude, *Révoltes et utopies : Militantisme et contre-culture dans l'Amérique des années soixante*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011

CLEDER Jean, *Nouvelle Vague*, Rennes, Ennoïa, 2003

ESQUENAZI Jean-Pierre, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004

GRUEL Louis, *La Rébellion de 68, une relecture sociologique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2004

HAROUEL Jean-Louis, *Culture et contre-cultures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994

HOSKYNS, Barney, *Beneath the Diamond Sky, Haight-Ashbury 1965 – 1970*, New York, Simon & Schuster, 1997

– *San Francisco 1965 – 1970, les années psychédéliques*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2006, trad. par Emmanuel Dazin

HUXLEY Aldous, *The Doors of Perception*, London, Chatto & Windus, 1954

LAGREE Jean-Charles, *Les Jeunes chantent leurs cultures*, Paris, L'Harmattan, 1982

LEE A. Martin et SHLAIN Bruce, *LSD et CIA : Quand l'Amérique était sous acide*, Paris, Les Éditions du Lézard, 1994, trad. par Isabelle Chapman

LOMBARD Anne, *Le Mouvement hippie aux États-Unis : une double aliénation, entre le rêve et la réalité, le salut et la perte*, Bruxelles, Casterman, 1972

MONNEYRON Frédéric et XIBERRAS Martine, *Le Monde hippie : de l'imaginaire*

psychédélique à la révolution informatique, Paris, Imago, 2008

MILES Barry, *London Calling*, London, Atlantic Books, 2010

– *Ici Londres ! Une histoire de l'underground londonien depuis 1945*, Paris, Payot & Rivages, 2012, trad. par Nicolas Guichard

– *In the Seventies : Adventures in the counterculture*, London, Serpent's Tail, 2011

– *In the Seventies : Aventures dans la contre-culture*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2016, trad. par Richard Bégault

ONFRAY Michel, *Théorie du voyage*, Paris, Le Livre de Poche, 2007

PLASSART Marie, *La contre-culture américaine : années 1960, révoltes et utopies*, Paris, collection Atlande, 2011

ROBERT Frédéric, *L'Amérique contestataire des années 60*, Paris, Ellipses/Marketing, 1999

ROSZAK Theodore, *The Making of a Counter Culture, Reflections of the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, New York, Anchor Books, 1969

– *Vers une contre-culture*, Paris, Stock, 2001, trad. par Claude Elsen

SAINT-JEAN-PAULIN Christiane, *La contre-culture : États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, collection Autrement, 1997

III. Le Post-Modernisme

1. Ouvrages généraux

BRAUTIGAN Richard, *Trout Fishing in America*, San Francisco, Four Seasons Foundation, 1967

– *La pêche à la truite en Amérique*, Paris, Christian Bourgois, 1974, trad. par Marc Chénetier

– *Dreaming of Babylon : A Private Eye Novel 1942*, New York, Delacorte Press/ Seymour Lawrence, 1977

– *Un privé à Babylone*, Paris, 10/18, 1981, trad. par Marc Chénetier

– *The Edna Webster Collection of Undiscovered Writings*, New York, Mariner Books, 1999

– *C'est tout ce que j'ai à déclarer*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2016, trad. par Thierry

Beauchamps, Frédéric Lasaygues et Nicolas Richard)

BUKOWSKI Charles, *The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills*, Boston, Black Sparrow Press, 1969

– *Les jours s'en vont comme des chevaux sauvages dans les collines*, Paris, Points, 2008, trad. par Thierry Beauchamp

ELLIS EASTON Brett, *American Psycho*, New York, Vintage Books, 1991

– *American Psycho*, Paris, 10/18, 1993, trad. par Alain Defossé

FARINA Richard, *Been Down So Long It Looks Like Up to Me*, New York, Random House, 1966

GRASS Günter, *Die Blechtrommel*, Darmstadt, Hermann Luchterhand Verlag, 1959

– *Le Tambour*, Paris, Seuil, 1961, trad. par Jean Amsler

HARRISON Jim, *The Road Home*, New York, Atlantic Monthly Press, 1998

– *La route du retour*, Paris, 10/18, 1998, trad. par Brice Mattieussent

– *The English Major*, New York, Grove Press, 2008

– *Une odyssée américaine*, Paris, Flammarion, 2008, trad. par Brice Mattieussent

METALIOUS Grace, *Peyton Place*, New York, Julian Messner, Inc., 1956

– *Peyton Place*, Paris, 10/18, 2015, trad. par Jean Muray

MORAVIA Alberto, *La noia*, Milano, Edizione Bompiani, 1960

– *L'Ennui*, Paris, Flammarion, 1986, trad. par Claude Poncet

MORRISON Jim, *The American Night : The Writings of Jim Morrison*, New York, Random House

– *La nuit américaine*, Paris, Christian Bourgois, 1990, trad. par Patricia Devaux

NABOKOV Vladimir, *Lolita*, Paris, Olympia Press, 1955

– *Lolita*, Paris, Gallimard, 1959, trad. par Maurice Couturier

PASOLINI, Pier Paolo, *Poesia in forma di rosa*, Milan, Garzanti, 1964

– *Poésies 1953 – 1964*, Paris, Poésie/Gallimard NRF, 1973, trad. par José Guidi

ROTH Philip, *Portnoy's Complaint*, New-York, Random House, 1969

– *Portnoy et son complexe*, Paris, Gallimard, 1970, trad. par Henri Robillot

2. Le Nouveau Roman : œuvres et critiques

ALBERES René-Marill, *Le roman d'aujourd'hui : 1960 – 1970*, Paris, Albin Michel, 1970

ALLEMAND Roger-Michel, *Nouveau roman en question*, Paris, Lettres Modernes Minard, 1992 – 1993

ASTIER Pierre A. G., *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Debresse, 1969

BAQUE Françoise, *Le Nouveau roman*, Paris, Bordas, 1972

BAUDIN Henri, *De Proust au Nouveau Roman*, Paris, Masson et Cie, 1971

BURNIER Michel-Antoine, *Les existentialistes et la politique*, Paris, Gallimard, 1966

CORPET Olivier et LAMBERT Emmanuelle, *Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau Roman*, Paris, éditions de l'IMEC, 2002

JANVIER Ludovic, *Une parole exigeante : le nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970

OUELLET Réal, Les critiques de notre temps et le nouveau roman, Paris, Garnier, 1972

RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967

– *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971

– *Le Nouveau roman*, Paris, Seuil, 1990

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961

SIMON Claude, *L'Herbe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958

WOLF Nelly, *Une littérature sans histoire*, Paris, Droz, 1995

3. Ouvrages de science-fiction

BOULLE Pierre, *La Planète des singes*, Paris, Julliard, 1963

BURGESS Anthony, *A Clockwork Orange*, London, William Heinneman edition, 1962

– *L'orange mécanique*, Paris, Robert Laffont, 1972, trad. par Georges Belmont et Hortense Chabrier

Dick K. Philip, *Eye in the Sky*, New York, Ace Books, 1957

– *Time Out of Joint*, Philadelphia, J. B. Lippincott & Co., 1959

– *Counter-Clock World*, New York, Berkley Books, 1967

– *Ubik*, New York, Doubleday, 1969

HUXLEY Aldous, *Brave New World*, London, Chatto and Windus, 1932

– *Le Meilleur des mondes*, Paris, Plon, 1932, trad. par Jules Castier

ORWELL George, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg, 1949

– *1984*, Paris, Gallimard, 1950, trad. par Amélie Audiberti

WELLS, H. G., *The War of the Worlds*, London, Heinemann, 1898

– *La Guerre des mondes*, Paris, Calmann-Lévy, 1917, trad. par Henry D. Davray

4. Du Nouveau journalisme au gonzo

ANGER Kenneth, *Hollywood Babylone*, San Francisco, Straight Arrow Press, 1975

– *Hollywood Babylone*, Auch, Tristram, 2013, trad. par Gwilym Tonnerre

– *Hollywood Babylone II*, New York, E. P. Dutton, 1984

– *Retour à Babylone*, Auch, Tristram, 2016, trad. par Gwilym Tonnerre

BANGS Lester, *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, New York, Alfred A. Knopf, 1987

– *Psychotic Reactions & autres carburateurs flingués*, Auch, Tristram, 2013, trad. par Jean-Paul Mourlon

– *Mainlines, Blood Feasts and Bad Taste, a Lester Bangs Reader*, New York, Random House, 2003

– *Fêtes sanglantes et mauvais goût*, Auch, Tristram, 2014, trad. par Jean-Paul Mourlon

CAPOTE Truman, *In Cold Blood*, New York, Random House, 1966

– *De sang-froid*, Paris, Gallimard, 1966, trad. par Raymond Girard

CONOVER Ted, *Rolling Nowhere : Riding the Rails with America's Hoboes*, New York, Viking Press, 1984

KENT Nick, *Apathy for the Devil : A Seventies Memoir*, Boston, Da Capo Press, 2010

– *Apathy for the Devil : les seventies, voyage au cœur des ténèbres*, Paris, Payot & Rivages, 2012, trad. par Laurence Romance

KOVIC Ron, *Born on the Fourth of July*, New York, McGraw-Hill Book Compagny, 1976

– *Né un 4 Juillet*, Paris, 13e note éditions, 2014, trad. par Gérard Lebec

NEVILLE Richard, *Hippie Hippie Shake : The Dreams, the Trips, the Trials, the Love-ins, the Screw ups—the Sixties*, Melbourne, William Heinemann, 1995

– *Hippie Hippie Shake : Rock, drogues, sexe, utopies, voyage dans le monde merveilleux des Sixties*, Paris, Payot & Rivages, 2009, trad. par Nicolas Guichard

THOMPSON S. Hunter, *Hell's Angels : The Strange and Terrible Saga of the Outlaw*

Motorcycle Gangs, New York, Random House, 1967

– *Hell's Angels*, Paris, Gallimard, 2004, trad. par Sylvie Durastanti

– *Fear and Loathing in Las Vegas : a Savage Journey to the Heart of the American Dream*, New York, Random House, 1972

– *Las Vegas Parano*, Paris, Gallimard, 1994, trad. par Philippe Mikriammos

WOLFE Tom, *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1968

– *Acid Test*, Paris, Seuil, 1975, trad. par Daniel Mauroc

IV. Ouvrages historiques

1. Manuels de référence

(Sous la direction de BARJOT Dominique), *Industrialisation et sociétés en Europe occidentale du début des années 1880 à la fin des années 1960, France, Allemagne – RFA, Italie, Royaume-Unis et Benelux*, Paris, éditions CNED – SEDES, 1997

APRILE Sylvie, *L'époque contemporaine : 1815 – 2005*, Paris, Belin, 2012

BENENATI Antonio, *Politique et société civile dans l'Italie Contemporaine : 1860 – 1960*, Paris, Economica, 1987

BOSETTI Gilbert, LEROY Hélène, CELSE-BLANC Mireille et ARNAUD Michel, *Novocento, le Renouveau de la culture italienne,* Grenoble, coll. ELUG, Universités des langues et des lettres de Grenoble, 1984

BRADBURY Malcolm, *The Modern American Novel*, New York Viking Books, 1992

CABAU Jacques, *Écrivains américains*, Paris, Larousse, 1977

CHENETIER Marc, *Au-delà du soupçon*, Paris, Seuil, 1989

CHRISTOL Hélène & MATHE Sylvie, *American Fiction*, Paris, Longman-France, 1991

COPPOLANI Antoine, *Richard Nixon*, Paris, Fayard, 2013

DULPHY Anne, *Histoire de l'Espagne de 1814 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2005

DUTHIL Gérard, *Les politiques salariales en France : 1960 – 1992*, Paris, L'Harmattan, 2000

ECK Jean-François, *Les entreprises françaises face à l'Allemagne de 1945 à 1960*, Paris, Cheff, 2003

FORO Philippe, *L'Italie de l'Unité à nos jours*, Paris, Ellipses, 2009

LACROIX-RIZ Annie, *Industrialisation et sociétés (1880 – 1970) : L'Allemagne*, Paris, Ellipses, 1997

LAGAYETTE Pierre, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Hachette, 2008

LEMONNIER Bertrand, *L'Angleterre des Beatles*, Paris, Kimé, 1995

LURBES Pierre, *Le Royaume-Uni aujourd'hui*, Paris, coll. Hachette, 2000

MELANDRI Pierre, *Histoire des États-Unis*, t. 1 & 2, Paris, Perrin, 2013

NEUMANN DEGLER Carl, *The Democratic Experience : A Short American History, Glenview*, Scott Foresman, 1974

PETILLON Pierre-Yves, *Histoire de la littérature américaine : 1939 – 1989*, Paris, Fayard, 2003

PORTES Jacques, *Histoire des États-Unis : de 1776 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2017

PRADOS John, La guerre du Viêt-Nam, Paris, Perrin, 2015, trad. par Johan Frederik Hel Guedj

ROYOT Daniel, *La littérature américaine*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 2004

WOODWARD Bob & BERNSTEIN Carl, *All the President's Men*, New York, Simon & Schuster, 1974

ZINN Howard, *A People's History of the United States : 1492-present*, New York, HarperCollins Publishers, 1980

– *Une histoire populaire des États-Unis*, Marseille, Agone, 2002, trad. par Frédéric Cotton

2. Ouvrages sur la musique

ACHARD Pierre, *Les derniers jours du rock'n'roll*, Paris, Grasset, 2008

BALEN Noël, *L'Odyssée du jazz*, Paris, Liana Levi, 1993

BARSAMIAN Jacques, JOUFFA François, *L'Âge d'or du rock'n'roll*, Paris, Ramsay, 1980

BERGEROT Franck et MERLIN Arnaud, *L'Épopée du jazz*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1991

BERTIN-MAGHIT Jean-Pierre, *Les Années 70 : De l'expérimentation à l'institutionnalisation*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006

CARLES Philippe, CLERGEAT André, COMOLLI Jean-Louis, *Dictionnaire du Jazz*, Paris,

Bouquins, 2009

DAVIS Miles (with TROUPE Quincy), *Miles – The Autobiography*, New York, Simon & Schuster, 1989

– *Miles, L'autobiographie*, Gollion, Infolio éditions, 2016, trad. par Christian Gauffre

DELMAS Yves et GANCEL Charles, *Protest Song*, Paris, Le mot et le reste, 2012

DELBROUK Christophe, *British Rock : 1956 – 1964 : Le temps des pionniers*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2013

– *British Rock : 1965 – 1968 : Swinging London*, Bordeaux, Le Castor Astral, 2015

DUPUIS Dominique, *Progressive Rock Vinyls*, Lyon, Stéphane Bachès, 2012

DYLAN Bob, *Chronicles : Volume 1*, New York, Simon & Schuster, 2004

– *Chroniques*, Paris, Gallimard, 2005, trad. par Jean-Luc Piningre

– *Bob Dylan, The Essentiel Interviews*, New York, Wenner Media, 2006

– *Dylan par Dylan, Interviews 1962 – 2004*, Paris, Bartillat, 2007, trad. par Denis Griesmar

GIDDINS Gary, *Celebrating Bird, le Triomphe de Charlie Parker*, Paris, Denoël, 1989

GILLESPIE Dizzy (avec FRASER Al), *To be or not to bop*, Paris, Presses de la Renaissance, 1981

HENDRIX Jimi, *Starting at Zero : His Own Story*, New York, Bloomsbury Group, 2013

– *Mémoire d'outre-monde*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2013, trad. par Claire Breton

JOYSON Vernon, *Fuzz, Acid and Flowers : Comprehensive Guide to American Garage, Psychedelic and Hippie Rock (1964-75)*, New York, Borderline, 1997

KOECHLIN Philippe, *Mémoires de rock et de folk*, Paris, Mentha, 2011

MALSON Lucien, *Jazz & littérature*, Paris, Europe, 1997

NISENSON Éric, *Un portrait de Miles Davis*, Paris, Denoël, 1983

ROSEMAIN Jacqueline, *Jazz et biguine : Les musiques noires du Nouveau-Monde*, Paris, L'Harmattan, 1993

RAISNER Albert, *L'aventure pop*, Paris, Robert Laffont, 1973

RICHARDS Keith, *Life*, New York, Little, Brown and Company, 2010

– *Life*, Paris, Robert Laffont, 2010, trad. par Bernard Cohen et Abraham Karachel

THIEYRE Philippe, *Psychédélisme, des USA à l'Europe*, Rochefort, Éditions des Accords, 2007

3. Revues et magazines

(Sous la direction de FIELDEN Jay), *Esquire*, New York, Hearst Magazines, March 1958

– *Esquire*, New York, Hearst Magazines, March 1970

(Sous la direction de THOMPSON KRAMER Edward), *LIFE*, New York, Time Inc., June 1962

– *LIFE Special Edition Woodstock Music Festival*, New York, Time Inc., September 1969

(Sous la direction de NEVILLE Richard), *OZ*, Sydney, OZ Publications Ink Limited, 1963 – 1969

(Sous la direction de BEUCLER Serge), *Planète Plus, Bob Dylan et la Beat Generation*, Paris, Denoël, 1971

(Sous la direction de HEFNER Hugh), *Playboy*, Chicago, Playboy Entreprises, January 1958

– *Playboy*, Chicago, Playboy Entreprises, June 1959

– *Playboy*, Chicago, Playboy Entreprises, January 1965

Index des Noms

Adams, Henry 46.
Alberés, René-Marill 284.
Aldrin, Buzz 276.
Alighieri, Dante 215, 217.
Al Saoud, Fayçal ben Abdelaziz 356.
Anderson, Joan 200.
Anderson, Nels 69, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 89, 91, 94, 95, 98, 99, 398.
Anderson, Sherwood 118, 174.
Aristote 284.
Armstrong, Louis 81, 134, 161, 163.
Armstrong, Neil 239, 276, 291.
Artaud, Antonin 220.
Assimov, Isaac 300.
Auden, W. H. 309.
Baez, Joan 257, 338.
Baker, Ella 231.
Balzac, Honoré de. 189.
Bangs, Lester 380.
Basie, Count 161.
Batista, Fulgencio 242.
Baudelaire, Charles 33, 34, 35, 36, 37, 103, 218, 264.
Beach Boys (The) 339.
Beatles (The) 209, 249, 317, 326, 327, 329, 339, 352.
Beauvoir, Simone de 237, 361.
Bechet, Sydney 81, 134, 163, 254.
Beckett, Samuel 174, 284.
Bergerac, Cyrano de 291.
Bernstein, Carl 374.
Berry, Chuck 168, 254, 404.
Beecher Stowe, Harriet 38.
Blake, William 198, 210, 332, 390, 402.
Blankenship, Tom 51.
Bolan, Marc 345, 348.
Bosch, Jérôme 394.
Bostic, Earl 163.
Boswell, James 96.
Bow, Clara 107.
Bowie, David 312, 316, 331, 334, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 375.
Bowles, Paul 220, 222.
Bradbury, Ray 167.
Brando, Marlon 167, 168, 169, 227, 232, 298, 326.
Brautigan, Richard 13, 302, 303, 304, 305, 310, 311, 392.
Brejnev, Leonid 357, 387.
Breton, André 221.
Brooks, Louise 107.
Brooks, Richard 168.
Buffalo Springfield 313.
Bukowski, Charles 13, 392, 393, 394.
Buñuel, Luis 140.

Burgess, Anthony 299, 300, 301.
Burroughs, William 123, 174, 178, 179, 182, 183, 185, 196, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 240, 260, 261, 262, 263, 264, 291, 300, 301, 303, 311, 316, 326, 330, 331, 346, 347, 349, 350, 351, 380, 383, 389, 390, 391, 393, 400, 401, 402.
Byrds (The) 339.
Byron, Lord 28, 174.
Caetano, Marcelo 363.
Calloway, Cab 163.
Camus, Albert 174, 189.
Canned Heat 257.
Capote, Truman 377, 378, 379, 380.
Carlos, John 274.
Carnegie, Andrew 26.
Carter, Jimmy 355, 358, 385, 387.
Carvalho, Otelo Saraiva de. 363.
Carver, Raymond 392.
Cassady Carolyn 233, 264, 266.
Cassady Neal 174, 178, 179, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 212, 213, 219, 233, 264, 265, 266, 267, 268, 280, 301, 310, 325, 329, 333, 341, 381, 393, 400.
Castro, Fidel 242, 271, 272.
Castro, Raúl 271.
Cavendish, Margaret 291.
Celan, Paul 240.
Céline, Louis-Ferdinand 174, 189, 240, 263.
Chambers, Marylin 367.
Chanel, Coco 107.
Chaplin, Charlie 101, 130, 153.
Chateaubriand, François-René de. 53.
Chénetier, Marc 305.
Churchill, Winston 148.
Clarke, Arthur C. 252, 300.
Clash (The) 264.
Cleveland, Grover 66.
Clift, Montgomery 167.
Cobain, Kurt 330.
Cocker, Joe 257.
Cohen, Leonard 353.
Cohn-Bendit, Daniel 272, 273.
Cole, Nat King 255.
Coleridge, Samuel Taylor 96.
Conan Doyle, Arthur (Sir) 192.
Country Joe and The Fish 257.
Coxey, Jacob 70.
Cooper, James Fenimore 40.
Crosby, Stills, Nash and Young 257.
Cuny, Alain 368.
Dalí, Salvador 133.
Daltrey, Roger 255.
Danius, Sara 353.
Darras, Jacques 40, 216.
Davies, William H. 69, 80, 82, 84, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 174, 398.
Davis, Miles 134, 162, 163, 164, 254, 324, 325.
Dean, James 167, 168, 170, 177, 192, 227,

232, 298, 326, 338.
DeFeo Jr., Ronald 358.
Delbrouk, Christophe 330.
Deep Purple 321.
Dick, Philip K. 302, 311, 347, 350.
Dickens, Charles 71, 72, 73, 127.
Diệm, Ngô Đình 243, 244, 277.
Doors (The) 321, 332, 352.
Dos Passos, John 15, 107, 118, 119, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 139, 155, 174, 220, 400.
Dostoïevski, Fiodor 96.
Dreiser, Theodore 46.
Dũng, Văn Tiến 355.
Duras, Marguerite 281, 282, 284.
Duval, Jean-François 330.
Dylan, Bob (Robert Allen Zimmerman) 57, 209, 251, 255, 259, 264, 312, 316, 329, 330, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 347, 348, 352, 353, 391.
Eliot, T. S. 78, 90, 118.
Ellsberg, Daniel 277, 278.
Ellington, Duke 81, 134, 161, 163.
Éluard, Paul 221.
Eisenhower, Dwight D. 154, 356.
Eisenstein, Sergueï 130.
Fante, John 220.
Faulkner, William 46, 155, 156, 157, 158, 168, 177, 383, 402.
Faÿ, Bernard 134.
Fitzgerald, Francis Scott 13, 15, 92, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 122, 123, 125, 127, 128, 132, 133, 139, 155, 161, 170, 173, 253, 258, 306, 382, 400.
Fitzgerald, Zelda 103, 106, 107, 109.
Flaubert, Gustave 127, 134, 136.
Fonda, Jane 365.
Ford, Gérald 355, 356, 357, 358.
Ford, John 253, 308.
Foro, Philipe 363.
Franklin, Benjamin 28.
Freud, Sigmund 38, 41, 155.
Fromme, Lynette 358.
Gagarine, Youri 239.
Gandhi, Mohandas Karamchand 230, 328.
Garbo, Greta 130.
Garner, Erroll 163.
Gaulle, Charles de. 240, 270.
Gautier, Théophile 402.
Gershwin, George 163.
Gide, André 189, 218.
Gilmore, Gary 377.
Gillespie, Dizzy 162, 163, 312, 323, 339.
Ginsberg, Allen 57, 123, 174, 178, 179, 182, 183, 185, 196, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 219, 220, 223, 262, 263, 264, 266, 267, 282, 328, 329, 332, 333, 334, 335, 338, 339, 341, 342, 346, 380, 389, 390, 391, 393, 400, 401.
Giscard-d'Estaing, Valéry 361.
Goethe, Johann Wolfgang von. 86, 87, 88.

Gorbatchev, Mikhaïl 388.
Gorki, Maxime 96.
Goodman, Benny 143.
Grant, Cary 209.
Grass, Günter 240, 241, 251.
Grateful Dead (The) 255, 313.
Grau San Martín, Ramón 242.
Gréco, Juliette 227.
Grenier, Roger 110.
Griffith, D. W. 26.
Grimal, Claude 140.
Guevara, Ernesto 271.
Guthrie, Arlo 257.
Guthrie, Woody 335, 336.
Gysin, Brion 260, 261.
Haley, Bill (& His Comets) 167, 168, 404.
Halimi, Gisèle 361.
Hammond, John 337.
Harrison, George 328.
Harrison, Jim 13, 306, 308, 309, 310, 311, 392.
Havens, Richie 257.
Hawks, Howard 253.
Hay, Harry 264.
Hefner, Hugh 169, 365.
Hemingway, Ernest 15, 92, 103, 107, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 127, 133, 155, 157, 170, 190, 197, 203, 226, 252, 258, 306, 309, 382, 400.
Hendrix, Jimi 255, 257, 318, 319, 321, 324, 328, 333, 344.
Henriot, Émile 285.
Hickock, Dick 377.
Hoffman, Dustin 256.
Holmes, John Clellon 171, 394.
Holly, Buddy 322, 326.
Hopper, Dennis 256.
Houghton, Katharine 232.
Howells, William Dean 46.
Hudson, Rock 209.
Hugo, Victor 28, 71, 72, 324.
Huncke, Herbert 208, 218.
Husserl, Edmund 171.
Huxley, Aldous 292, 293, 294, 330, 332.
Irving, Washington 29, 40.
Jagger, Mick 313, 314.
James, William 54.
Jdanov, Andreï 151.
Jean de Crèvecœur, Michel-Guillaume 28.
Jefferson Airplane (The) 255, 257, 266, 316.
Jethro Tull 321.
Johnson, Lyndon B. 229, 232, 243, 245, 248, 270, 274, 275, 277, 278.
Jones, James 155.
Joplin, Janis 255, 320, 321, 333.
Joyce, James 130, 155, 174, 189, 198, 282.
Kazan, Elia 168, 169.
Keats, John 96.
Kelly, John H. (armée de) 70.
Kent, Nick 375, 380.
Kennedy, John Fitzgerald 229, 232, 235, 240, 242, 243, 244, 258, 275.
Kennedy, Robert 275.

Kerouac, Gérard 196.
Kerouac, Jack 10, 12, 14, 15, 16, 53, 54, 57, 66, 78, 84, 86, 92, 100, 123, 164, 165, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 185, 187, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 209, 211, 212, 213, 216, 219, 220, 223, 226, 233, 251, 252, 256, 257, 260, 264, 266, 267, 268, 280, 282, 285, 296, 301, 303, 304, 308, 309, 310, 311, 320, 325, 328, 329, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 339, 341, 342, 345, 346, 348, 349, 352, 370, 379, 380, 382, 383, 384, 392, 393, 394, 400, 403, 404.
Kesey, Ken 265, 267, 268, 302.
Khrouchtchev, Nikita 239, 243, 248.
Kovic, Ron 247.
Kristel, Sylvia 368.
Kubrick, Stanley 300, 373.
Lang, Fritz 124, 240.
Laurel & Hardy 329.
Lawrence, D.H. 191, 371.
Led Zeppelin 312, 318, 321.
Lemaire, Gérard-George 222.
Lemonnier, Bertrand 298.
Lennon, John 315, 326, 328, 330.
Lévi, Primo 290, 362.
Levin, Meyer 377.
Lewis, Jerry Lee 168.
Liddy, Gordon 278.
Lincoln, Abraham 19.
Lindon, Jérôme 281.
London, Jack 9, 13, 15, 43, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 83, 84, 87, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 111, 112, 114, 125, 126, 128, 142, 158, 174, 176, 198, 199, 226, 311, 398, 399.
Loren, Sophia 365.
Lovelace, 366, 367.
Luther King, Martin 230, 231, 250, 258, 274, 275.
Mailer, Norman 155, 377, 383.
Mallarmé, Stéphane 35.
Mamas & the Papas (The) 251.
Manet, Édouard 280.
Manson, Charles 258, 358, 405.
Marshall, George 150.
Matching Mole 331.
Matisse, Henri 133.
Maupassant, Guy de. 76, 218.
Mayoux, Suzanne 105.
MC5 315.
McCarthy, Eugene 275.
McCarthy, Joseph 154.
McCartney, Paul 328, 330, 342.
McDonald, Country Joe 257.
McDonald, Larry 387.
McLaughlin, John 324.
McLean, Don 322, 323.
McLuhan, Marshall 147.
Mélandri, Pierre 13, 79, 145, 152, 153, 166, 170, 229, 234, 354.
Melville, Herman 30, 39, 44, 142, 198,

203, 398.
Metalious, Grace 237, 238.
Michael, George 353.
Miles, Barry 261.
Milestone, Lewis 160.
Miller, Arthur 153, 154, 167, 191.
Miller, Glenn 143, 161.
Miller, Henry 370.
Milk, Harvey 370.
Milton, John 214, 402.
Mingus, Charles 312.
Minh, Dương Văn 355.
Minh, Hô Chi 243.
Monk, Thelonious 162, 266.
Monroe, Clark 163.
Monroe, Marilyn 329, 365.
Montaigne, Michel de. 142.
Moravia, Alberto 286, 287, 290.
Mori, Cesare 363.
Morrison, Jim 320, 331, 333, 352.
Nabokov, Vladimir 252, 372, 373.
Nichols, Mike 256.
Niebuhr, Reinhold 230.
Nietzsche, Friedrich 63.
Nixon, Richard 275, 276, 278, 279, 316, 354, 356, 357, 386, 391.
Nol, Lon 277.
Obama, Barak 272.
Odier, Daniel 220.
Orwell, George 295, 296, 298, 299, 300, 301, 311, 318, 350, 351.
Page, Oran "Hot Lips" 163.
Parker, Charlie 134, 162, 163, 164, 176, 207, 254, 266, 312, 323, 324, 339.
Parks, Rosa 230, 231.
Pasolini, Pier Paolo 287, 288, 290, 362.
Paul, Billy 353.
Pennebaker, Donn Alan 341, 343.
Picasso, Pablo 133, 140.
Pinget, Robert 284.
Pink Floyd 317, 318, 321, 331, 347.
Poe, Edgar Allan 14, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 44, 142, 174, 330, 390, 398.
Poitier, Sidney 231, 232.
Polanski, Roman 258, 358.
Pollock, Jackson 346.
Pompidou, Georges 359, 360.
Portante, Jean 263.
Portes, Jacques 13.
Pound, Ezra 78, 207.
Pot, Pol 277.
Presley, Elvis 167, 168, 169, 227, 232, 254, 318, 326, 327, 339, 404.
Prince 353.
Proust, Marcel 131.
Radcliffe, Ann 32.
Ray, Man 133.
Reagan, Ronald 388.
Redding, Otis 255.
Reed, Lou 331.
Richard, Little 168, 254, 326, 404.
Richards, Keith 314.
Richardson, Jiles Perry ‘The Big Popper’ 322.

Rimbaud, Arthur 35, 132, 174, 180, 181, 190, 191, 198, 211, 261, 291.
Rinpoché, Chime 346.
Rinpoché, Chögyam Trungpa 263.
Robbe-Grillet, Alain 280, 281, 284, 403.
Rockefeller, Richard 26.
Rodwell, Craig 370.
Rolling Stones (The) 255, 264, 266, 313, 323, 329, 352.
Roosevelt, Franklin Delano 146, 277.
Rosi, Francesco 363.
Roszac, Theodore 249, 250.
Roth, Philip 302, 373.
Ryan, Jimmy 163.
Sade, Donatien Alphonse François (Marquis de.) 220.
Saint-Jean-Paulin, Christiane 251, 369.
Sanger, Margaret 235.
Santana 257.
Saroyan, William 198.
Sartre, Jean-Paul 227, 283, 361, 370.
Sarraute, Nathalie 281, 282.
Savio, Mario 257.
Scorcese, Martin 341.
Sebastian, John B. 257.
Shakespeare, William 28, 261.
Sha-Na-Na 257.
Shankar, Ravi 317, 328.
Shaw, George Bernard 96, 97.
Shelley, Mary 291.
Shelley, Percy Bysshe 174.
Shurtleff, Jeffrey 257.
Sihanouk, Norodom 277.
Simon, Claude 281, 282, 283, 284, 403.
Simon & Garfunkel 255, 339.
Sinatra, Frank 228, 255, 339.
Sinclair, John 315.
Sinclair, Upton 75, 78, 125, 128.
Sirhan Sirhan 275.
Sjöman, Vilgot 368.
Slick, Grace 316.
Sly & The Family Stone 257.
Smith, Patti 353.
Smith, Perry 377, 379.
Smith, Tommie 274.
Socrate 284.
Soft Machine 331.
Spengler, Oswald 189.
Spock, Benjamin 236.
Staline, Joseph 148, 298.
Stein, Gertrude 15, 107, 113, 117, 118, 119, 125, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 155, 190, 197, 209, 226, 301, 400.
Steinbeck, John 157, 158, 159, 309.
Stendhal 53.
Stevenson, Adlai 154.
Stevenson, Robert Louis 291.
Steely Dan 331.
Stills, Stephen 316.
Strong, John 22.
T. Rex 345.
Tate, Sharon 258, 277, 358.
Ten Years After 257, 321.

Thomas, Dylan 330, 339.
Thompson, Hunter S. 380, 381, 382, 383.
Thoreau, Henry David 38, 39, 112, 172, 203, 205, 230, 309, 346.
Toklas, Alice B. 13, 133, 141.
Tomás, Américo 363.
Townsend, Pete 255.
Truman, Harry 146, 147, 148, 150, 151, 152.
Trumbo, Dalton 153.
Trump, Donald 405.
Tully, Jim 69, 80, 82, 84, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 101, 174, 398.
Twain, Mark 9, 13, 14, 26, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 63, 69, 90, 92, 102, 112, 142, 203, 226, 291, 301, 311, 382, 397, 398.
Updike, John 302.
Valens, Ritchie 322.
Valois, Philippe VI de. 82.
Văn Thiệu, Nguyễn 276.
Veil, Simone 361.
Velvet Underground (The) 330.
Verlaine, Paul 35.
Verne, Jules 291.
Vian, Boris 227.
Walpole, Horace 32.
Warhol, Andy 330, 346.
Waters, Roger 318.
Welch, Raquel 365.
Welles, Orson 292.
Wells, H. G. 291, 300.
West, Nathanael 157.
Westmoreland, William 246.
Whitman, Walt 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 53, 59, 61, 63, 142, 205, 209, 210, 212, 398, 399, 402.
Who (The) 255, 257, 313, 321, 323.
Williams, Tennessee 168, 169.
Wolfe, Thomas Clayton 198, 377.
Wolfe, Tom 381.
Woodward, Bob 355, 374.
Woolf, Virginia 130.
Wilde, Oscar 28, 218, 348.
Wright, Richard 157, 220.
Wyatt, Robert 331.
X, Malcolm 250.
Yes 317, 318, 331.
Young, Lester 176, 254.
Zéraffa, Michel 34.
Ziggy Stardust and the Spiders from Mars 343, 345.
Zinn, Howard 13.
Zola, Émile 76, 113, 127.

La littérature américaine est en mouvement constant. Elle cherche des pistes, des issues et des histoires évoquant ou transgressant la réalité. Depuis l'arrivée des premiers colons, l'influence des auteurs européens ne s'est jamais démentie sur les futurs natifs d'une terre en pleine expansion. Progressivement voué à l'exploration et à la découverte de l'intériorité de l'homme, l'auteur décrit les multiples évolutions métamorphosant les consciences. S'affranchir des lieux communs afin de s'approcher au plus près du mythe ultime – à savoir le « Grand Roman américain » – est une manière pour les écrivains du Nouveau Monde d'entrer dans la légende en s'appropriant le langage. Grâce à Jack London et la Beat Generation, écrire est synonyme de témoignage, la langue étant perpétuellement à réinventer. Libérer l'écriture de ses entraves est plus qu'un simple projet, c'est un moyen d'émanciper la page. Du voyage clandestin dans les wagons de marchandises à la glorification du verbe neuf, la route tient ses promesses.

American literature is a constant flux. It is looking for new paths, exits and stories evoking or transgressing reality. Since the arrival of the first settlers, the influence of European authors on the future natives of this always-expanding country has never waned. As he progressively devoted himself to the discovery and exploration of the interiority of Man, the author has described the multiple evolutions which transformed the minds. Freeing oneself from commonplace ideas in order to get closer to the ultimate myth – that is, the "Great American Novel" – is a way for the writers of the New World to go down in history by taking full ownership of the language itself. Thanks to Jack London and the Beat Generation, writing has become a byword for testimony, as the language has continuously been reinvented. Freeing writing from its shackles is more than a simple project, it is a way to liberate the novel. From illegal trips in freight cars to the glorification of a new Word, the road has kept its promises.