

Université de Montréal

De la *Beat Generation* au *beatnik* : la massification d'une contreculture souterraine par la presse écrite, 1945-1965

par Marie-France Leclerc

Département d'histoire
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du grade de
Maître ès art (M.A.) en histoire

Avril 2016

© Marie-France Leclerc, 2016

Résumé

Dans le New York *underground* des années 1940, la *Beat Generation* gagne son nom, de même que son étoffe contreculturelle, grâce à l'union entre la quête littéraire d'avant-garde et l'art de vivre anticonformiste que concrétisent spontanément ses inspirateurs. La sensibilité revendiquée par les *beats* de la première heure, soit leur volonté de libération spirituelle, se forge au milieu de l'*American Century*, entre le péril nucléaire de la guerre froide et l'effervescence *hipster* exaltée par le jazz. Pourtant, une décennie après cet épisode marginal aboutissant aux publications de *Howl and Other Poems* (1956) par Allen Ginsberg et de *On the Road* (1957) par Jack Kerouac, une nouvelle figure sociale entre dans l'orbite de la *Beat Generation* : le *beatnik*. Créé par un journaliste, le néologisme reflète les stéréotypes prêtés au mouvement, sitôt subjugué aux forces de la société de consommation. Le mémoire a pour sujet l'entrée de cette contreculture au sein de la culture de masse, tout en signalant le rôle clé qu'y occupe la presse écrite. Par-delà l'implacabilité proverbiale des critiques que relève l'historiographie, la présente étude soutient que les journaux et les magazines, en ouvrant le champ des représentations associées à la *Beat Generation*, participent à l'avènement du *beatnik*, réverbéré dans les autres médias. Au terme de l'analyse, la contreculture se comprend tant par ses idées fondatrices que par la pression qu'exerce la culture de masse sur elle; la réunion de ces deux éléments antagoniques renforce l'importance historique de la *Beat Generation* comme mouvement social aux États-Unis.

Mots-clés : *Beat Generation*, *beat*, *beatnik*, contreculture, culture de masse, médias

Abstract

In the New York underground scene of the 1940s, the Beat Generation earns its name as well as its countercultural essence thanks to the union between the avant-garde literary pursuit and the unconventional lifestyle that its inspirers spontaneously create. The sensibility proclaimed by the Beats from the very beginning – their desire for spiritual liberation – builds up in the middle of the American Century, between the nuclear threat of the Cold War and the hipster activity exalted by jazz. Nevertheless, a decade after this period leading to the publication of *Howl and Other Poems* (1956) by Allen Ginsberg and of *On the Road* (1957) by Jack Kerouac, a new social figure enters the orbit of the Beat Generation : the Beatnik. Conceived by a journalist, the neologism reflects the stereotypes attributed to the movement, soon subdued by the forces of consumer society. This master's thesis focuses on the insertion of counterculture into mass culture, while noting the key role played by the written press. Beyond the proverbial harshness of the critics acknowledged by the historiography, this study argues that newspapers and magazines, in opening the field of representations associated with the Beat Generation, participate in the arrival of the Beatnik, also echoed in other media. In the end, the meaning of counterculture depends on both its founding ideas and the pressure mass culture exerts on it; the junction of these two antagonistic elements reinforces the historical importance of the Beat Generation as a social movement in the United States.

Keywords : Beat Generation, beat, beatnik, counterculture, mass culture, media

Remerciements

Je souhaite remercier Bruno Ramirez pour la liberté toute bienveillante qu'il m'a accordée dans la réalisation de ce travail; M. Ramirez, un grand merci pour votre enseignement déterminant et ces rencontres « à bâtons rompus » au cours des dernières années. Enfin, je tiens à exprimer mes remerciements les plus chaleureux à mes parents pour leur appui enthousiaste de tous les instants, notamment à ma mère pour la révision des pages qui suivent.

Table des matières

1. Introduction	1
1.1 État de la question et problématique.....	1
1.2 Historiographie et méthodologie.....	6
2. Une contre-culture prophétique	14
2.1 Un mouvement littéraire d'avant-garde.....	15
2.2 Un mouvement historique.....	21
2.3 Un mouvement contre-culturel.....	29
3. La presse écrite à l'assaut	41
3.1 Le procès de <i>Howl and Other Poems</i>	43
3.2 La publication de <i>On the Road</i>	54
3.3 Une analyse de la <i>Beat Generation</i>	61
3.3.1 Le croisement des types sociaux.....	67
3.3.2 Un style de vie stéréotypé.....	75
3.3.3 Les fondements d'un mouvement.....	81
4. Mainmise par la culture de masse	89
4.1 L'entrée en scène du <i>beatnik</i>	90
4.2 Les autres médias de masse et la consommation.....	95
4.3 Les <i>beats</i> sur les critiques et les <i>beatniks</i>	110
Conclusion	121
Bibliographie	127

1. Introduction

Like we were a generation of furtives. You know, with an inner knowledge there's no use flaunting on that level, the level of the "public", a kind of beatness—I mean, being right down to it, to ourselves, because we all really know where we are—and a weariness with all the forms, all the conventions of the world... [...] So I guess you might say we're a beat generation.

Jack Kerouac à John Clellon Holmes, novembre 1948¹

1.1 État de la question et problématique

Au milieu du XX^e siècle américain, les aventures souterraines d'un groupe de compagnons et le retentissement de leurs écrits mènent à l'arrivée d'une nouvelle génération, émergeant des enclaves bohémiennes de Greenwich Village et de la Bay Area. S'agissant d'abord à la dérobée de la société, la nature trépidante de ces écrivains, qui se répand parmi la jeunesse américaine à la fin des années cinquante, met ainsi en branle un mouvement contreculturel s'étendant à l'échelle nationale. De son emploi argotique dans les milieux obscurs, l'expression *beat* devient largement utilisée afin de désigner cette génération et ses principaux inspirateurs qui, au détour de la Seconde Guerre mondiale, se rassemblent autour d'une conscience commune, d'une vision mystique de l'Amérique – et de leurs expériences humaines. Selon son sens originel, le terme *beat* symbolise une personne à la fois abattue, lasse et marginale; l'atteinte de ces bas-fonds de l'âme lui confère, par le fait même, un esprit particulièrement illuminé, perspicace et grand ouvert². Non seulement capturée par le tour de force littéraire des *beats*, cette sensibilité, en proposant un regard nouveau sur les États-Unis, offre une alternative au conformisme ambiant. Ainsi, par sa mise à l'épreuve des normes et des attentes de l'époque,

¹ John Clellon Holmes, *Nothing more to declare*, New York, Dutton, 1967, p. 107.

² Allen Ginsberg, dans Ann Charters, *The Portable Beat Reader*, New York, Penguin Group, 2003, p. XVIII.

la façon de vivre des membres de la *Beat Generation*, aux côtés de la publication de leurs ouvrages, se révèle d'une importance primordiale à l'élaboration de ce mouvement contreculturel et, surtout, à son accueil subséquent par la société³. Dans le contexte historique et sociodémographique des années cinquante, l'union entre la *spontaneous bop prosody* et l'art de vivre absolu des *beats* exerce une aura certaine sur les jeunes qui brûlent pour le changement, mais également sur la presse écrite et les autres grands canaux médiatiques, avides de caractériser ce nouveau phénomène échappant aux définitions. Par l'action de ces derniers, la *Beat Generation* est désormais tenue comme une manifestation, possiblement la première dans l'histoire, de l'annexion rapide d'un mouvement d'avant-garde au sein de la culture de masse⁴. Cette transition, en entraînant dans son sillage l'assentiment ou la résistance aux États-Unis, est le reflet de la montée manifeste d'une génération « rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new beat generation⁵ ».

Ce passage, qui propulse la *Beat Generation* au rang de phénomène populaire, constitue une étape aussi déterminante que dissonante de son parcours jusqu'alors anonyme; au commencement, à l'instar du milieu excentrique qu'il fréquente et à partir duquel il puise son inspiration, le mouvement est purement *underground*. De même, si ses débuts littéraires sont dorénavant notoires, la *Beat Generation* acquiert son nom et son sens, à l'insu de tous, au milieu des années quarante. Au cours de cet épisode, le mouvement se développe au rythme des

³ John Tytell, *Naked Angels : the lives and literature of the Beat Generation*, New York, McGraw-Hill, 1976, p. 10.

⁴ Lisa Phillips, « Beat Culture : America Revisioned », dans Lisa Phillips, dir., *Beat Culture and the New America 1950-1965*, New York, Whitney/Flammarion, 1995, p. 24.

⁵ Jack Kerouac, *On the Road*, New York, Viking Press, 1960 [1957], p. 54.

rebondissements survenant au sein d'un groupe bigarré d'amis, et duquel se dégageront, par la suite, ses porte-étendards les plus emblématiques : Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William S. Burroughs. Empreints d'idéaux libérateurs et appelés par les lettres, ces derniers rédigent discrètement et respectivement certaines des œuvres phares de la *Beat Generation* : *On the Road*, *Howl and Other Poems* et *Naked Lunch*. Le caractère *beat* de leurs « literary artifacts⁶ » se consolide pleinement lors de cette phase, soit au tournant des années cinquante et au terme de leurs tribulations antérieures, réalisées en marge de la société. Au bout du compte, en raison de ses membres qui « vanished into jails and madhouses, or were shamed into silent conformity⁷ », la force inspiratrice ayant forgé ce mouvement littéraire d'avant-garde appartient à une période révolue. Or, bien qu'aux yeux de ses instigateurs elle semble arrivée à échéance, la *Beat Generation* obtient une reconnaissance populaire sans précédent à la toute fin des années cinquante; l'attention fulgurante dont elle est l'objet signifie son entrée formelle dans la culture américaine. À la source de cette résurrection à saveur commerciale, les médias de masse exhibent les *beats* telle une génération en plein essor afin de pousser à la fois l'intérêt des Américains et les ventes⁸. Les médias de masse n'ont guère à orchestrer une manœuvre élaborée afin de représenter la *Beat Generation* comme une vague contreculturelle à la veille de déferler aux États-Unis, puisqu'ils jouissent d'une conjoncture favorable. Sans conteste, l'année 1957 marque un point de non-retour vers la voie de la renommée pour le mouvement avec la publication éclatante de *On the Road* par Jack Kerouac, le procès pour obscénité du recueil *Howl*

⁶ Steven Watson, *The birth of the Beat Generation : visionaries, rebels, and hipsters, 1944-1960*, New York, Pantheon Books, 1995, p. 7.

⁷ Jack Kerouac, « Aftermath : The Philosophy of the Beat Generation », *Esquire*, (mars 1958), p. 24.

⁸ Bill Morgan, *The typewriter is holy : the complete, uncensored history of the Beat Generation*, New York, Free Press, 2010, p. 134.

and Other Poems par Allen Ginsberg et le bouillonnement artistique de la *San Francisco Renaissance*, qui secoue alors la côte ouest.

Dans ces conditions, la presse écrite s’empare sans tarder du phénomène dont le succès spectaculaire retentit un peu partout à l’échelle nationale. Néanmoins, si l’attention médiatique suscitée est instantanée et vertigineuse, les premières critiques positives sont davantage pondérées et, bientôt, elles ne s’avèrent qu’incisives et virulentes. Comme de juste, la presse populaire est coutumièrement encline à désapprouver le mode de vie dépeint dans les écrits *beat*, qu’elle juge outrageux, mais les intellectuels, autant de la gauche que de la droite, se rangent aussi promptement du côté des attaques cinglantes. Sur le fond, ces critiques accusent essentiellement la *Beat Generation* d’être impertinente et de faire l’apologie d’un mode de vie criminel, menaçant le calme de l’ère Eisenhower et la société américaine elle-même. Au fil de ses multiples commentaires, la presse écrite trace les contours d’une toute nouvelle figure sociale, c’est-à-dire celle du *beatnik*. Peuplant non seulement les pages des journaux ou des magazines, le *beatnik* se répand aux États-Unis, évoquant au passage les aspects les plus stéréotypés de la *Beat Generation*. Sur les traces de ses idoles *beat*, ce jeune désabusé et rebelle – identifiable à ses lunettes sombres, sa passion du jazz ainsi que son parler ponctué de *cool*, *crazy* et *dig it* – se rencontre en tous lieux, mais plus particulièrement dans les cafés où il flâne et récite des poèmes. Sujet de l’heure des médias de masse, le *beatnik* se décline rapidement sous une multitude de biens et de services de consommation.

Au plus fort de cet emballement médiatique, Allen Ginsberg écrit dans une lettre destinée à son père : « There is no Beat Generation, it's all a journalist hex⁹ ». Sans doute proférée sous l'effet de l'agacement, cette remarque au sujet de l'influence de la presse donne pourtant matière à réflexion – une réflexion que l'on se propose de pousser plus avant dans ce mémoire. Tel que l'annonce l'avant-propos précédent, le présent travail vise à étudier le déroulement ayant entraîné la massification de la *Beat Generation* aux États-Unis ou, en d'autres termes, la venue de ce mouvement contreculturel au sein du *mainstream* américain. Plus précisément, il sera question du rôle singulier qu'occupe la presse écrite lors de cette transition; la ligne directrice du mémoire traitera des journaux et des magazines, des fondements sur lesquels s'appuient leurs représentations de la *Beat Generation* ainsi que de la façon dont celles-ci concourent à la propagation du phénomène à travers la culture de masse, notamment sous la forme populaire du *beatnik*. En mettant au jour un mouvement jusqu'alors réservé aux initiés de la scène littéraire d'avant-garde, la presse écrite exerce assurément une emprise sur l'entrée de la *Beat Generation* dans la culture de masse, et s'avère donc tout aussi décisive quant à la compréhension générale du phénomène par les Américains que ne le sont les écrits *beat* eux-mêmes. Par ricochet, la *Beat Generation* témoigne des premiers faits d'armes de la culture de masse aux États-Unis et reflète plusieurs facettes de l'histoire socioculturelle du pays au cours des années cinquante. À n'en pas douter, la *Beat Generation* est l'une des premières manifestations de la contreculture à se transporter, malgré elle, dans la culture de masse, ouvrant la voie à d'autres mouvements subséquents. Là repose tout l'intérêt d'étudier la *Beat Generation* et les étapes de son processus de massification.

⁹ Allen Ginsberg à Louis Ginsberg (20 avril 1958), dans Bill Morgan, *The letters of Allen Ginsberg*, Philadelphie, Da Capo Press, 2008, p. 187.

1.2 Historiographie et méthodologie

S'ils se soustraient ouvertement à l'imposition de toutes formes de définitions rigides et réductrices, les acteurs de la *Beat Generation* ont fréquemment pris la parole afin d'expliquer en leurs propres mots le sens du mouvement qu'ils ont catalysé, encapsulé dans la somme de leurs écrits. Aussi tôt qu'en 1951, Allen Ginsberg décèle déjà la portée historique que renferme la *Beat Generation* lorsqu'il écrit intuitivement à Jack Kerouac : « I can't believe that between us *three* [en référence à William S. Burroughs] we have the nucleus of a totally new historically important American creation¹⁰ ». De même, John Clellon Holmes précède l'engouement de la presse écrite lorsqu'il publie « This is the Beat Generation¹¹ », un article fondateur paru dans *The New York Times Magazine* en 1952, et dans lequel il explicite les origines et les contours d'un mouvement en pleine ébullition. Or, une fois récupérée par les médias de masse à la fin de la décennie, la *Beat Generation* est soumise aux interprétations populaires difficiles à renverser par la puissance de leur diffusion et le pouvoir d'attraction qu'elles exercent; l'historiographie porte les traces de cette lutte entre forces internes et externes.

Les médias de masse et les intellectuels contemporains au phénomène se prononcent abondamment sur la *Beat Generation* à un point tel que, selon Norman Mailer, « there were people who made a career out of attacking the Beats¹² ». Pourtant, si l'intérêt porté au mouvement à cette époque s'avère manifeste, la *Beat Generation* n'est l'objet que de quelques

¹⁰ Dennis McNally, *Desolate angel : Jack Kerouac, the Beat Generation, and America*, New York, Random House, 1979, p. 116.

¹¹ John Clellon Holmes, « This is the Beat Generation », *The New York Times Magazine*, (16 novembre 1952).

¹² Bruce Cook, *The Beat Generation*, New York, Scribner, 1971, p. 97.

rare études au cours des années soixante et soixante-dix. Effectivement, au fil de sa réception dans la culture américaine, elle soulève de nombreuses dissensions parmi les sphères populaire et savante, provoquant un silence subséquent dans l'historiographie¹³. Cette polarisation dérive du traitement répandu qu'a fait la presse écrite de la quête unissant ceux qui se réclament de la *Beat Generation*, soit la libération spirituelle, dont les moyens d'atteinte sont essentiellement regardés comme des transgressions des normes sociétales. En soulignant avec force certains aspects qu'elle associe au mouvement tels que la criminalité, la révolution sexuelle ou l'usage de drogues, la presse supplante les éclaircissements fournis depuis par les principaux membres de la *Beat Generation* sur sa signification¹⁴. À long terme, cette vision absorbée par la culture de masse agit sur l'étude de la *Beat Generation* : les stéréotypes véhiculés par la presse écrite et les autres médias influencent autant le discours populaire qu'académique¹⁵. À titre d'exemple – et en ce qui concerne étroitement l'objet de ce travail –, la dichotomie appuyée entre les termes *beat* et *beatnik* témoigne de cette empreinte.

À peine l'effervescence populaire calmée, un des premiers livres dédiés à la *Beat Generation*, *A Casebook on the Beat*, est publié par Thomas Parkinson en 1961. Cependant, l'ouvrage prend la forme d'un recueil de textes plutôt que celle d'une analyse historique; il offre une sélection d'écrits originaux par quelques auteurs *beat* et un échantillon d'articles, tant

¹³ Jennie Skerl, « Introduction : The Unspeakable Visions of the Individual in Academe », *College Literature*, vol. 27, n°1, *Teaching Beat Literature* (hiver 2000), p. 1 et 2.

¹⁴ William Lawlor, « A Compact Guide to Sources for Teaching the Beats », *College Literature*, vol. 27, n°1, *Teaching Beat Literature* (hiver 2000), p. 234.

¹⁵ Jennie Skerl, « Introduction », dans Jennie Skerl, dir., *Reconstructing the Beats*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 2.

élogieux que caustiques, traitant de la *Beat Generation*. C'est dans cette section que Parkinson se livre à un court essai personnel, « Phenomenon or Generation », au sein duquel il dresse une distinction entre les termes *beat* et *beatnik* lorsqu'il est question des facettes sociale et culturelle du mouvement aux États-Unis. Ainsi, les *beats* sont des écrivains qui composent un groupe aux buts littéraires et aux comportements communs; ils peuvent s'inspirer du milieu *beatnik*, mais leurs idées sont avant tout imitées par la « current Bohemia¹⁶ ». À l'opposé, le *beatnik* « is either not an artist or an incompetent and nonproductive one. [...] He may write an occasional "poem", but he has no literary ambitions¹⁷ ». Au terme de son observation de la scène *beat* de Greenwich Village à l'été 1960, le sociologue Ned Polsky émet une conclusion semblable¹⁸.

Si ces auteurs ne sont pas les initiateurs de cette différenciation, celle-ci apparaît coutumièrement dans l'historiographie lorsque sont à l'étude l'introduction de la *Beat Generation* dans la culture de masse et ses répercussions¹⁹. Jusqu'à un certain point, au-delà de l'ascendant de la presse écrite, la phase initiale de réhabilitation littéraire et historique des *beats* passe par leur distanciation des *beatniks*, présentés comme un produit dérivé et une pâle copie des auteurs véritables. Devant les *beatniks* dépeints de manières simplificatrice et péjorative, l'œuvre de certains écrivains *beat* – eux-mêmes l'objet d'une sélection par les chercheurs – se trouve élevée au-dessus de la cohue médiatique qui l'entoure à la fin de la décennie 1950-1959 et obtient reconnaissance. Ce faisant, une telle interprétation est faite au détriment des *beatniks*

¹⁶ Thomas Parkinson, *A Casebook on the Beat*, New York, Crowell Co., 1961, p. 279.

¹⁷ *Ibid.*, p. 279 et 280.

¹⁸ Ned Polsky, « The Village Beat Scene : Summer 1960 », dans *Hustlers, Beats, and Others*, Chicago, Aldine, 1967, p. 150 à 185.

¹⁹ Clinton R. Starr, « I Want to Be with My Own Kind : Individual Resistance and Collective Action in the Beat Counterculture », dans Jennie Skerl, dir., *Reconstructing the Beats*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, p. 43.

et de la place qu'ils occupent au sein de la *Beat Generation* comme mouvement contreculturel à la fin des années cinquante et au début des années soixante.

La poursuite de l'établissement de la *Beat Generation* comme entité marquante de l'histoire littéraire, culturelle et sociale des États-Unis se poursuit au cours des années soixante-dix avec la publication de premières monographies qui, pour retracer la genèse du mouvement, font appel aux récits biographiques des principaux auteurs *beat*. Suivant cette perspective, la médiatisation et l'intégration du mouvement dans la culture de masse sont présentées comme des événements faisant partie de la trajectoire personnelle des représentants les plus éminents de la *Beat Generation*; il est davantage question de leurs répercussions sur la vie des *beats*, particulièrement celles de Jack Kerouac et d'Allen Ginsberg, que de leur empreinte sociale sur la jeunesse américaine, matérialisée sous la forme du *beatnik*. D'ailleurs, ce terme est tout d'abord décrit comme une construction des médias honnie par les *beats*. Parce que les critiques acerbes des journalistes hostiles à la *Beat Generation* sont soulignées afin de témoigner de leurs conséquences sur le parcours individuel des *beats*, c'est essentiellement dans ce paradigme qu'est placée l'action de la presse écrite. C'est la voie empruntée par des ouvrages, non moins exhaustifs, pionniers et toujours pertinents à la recherche sur la *Beat Generation*, tels que *Kerouac; a biography* (Charters, 1973), *Naked Angels : the lives and literature of the Beat Generation* (Tytell, 1976) et *Desolate angel : Jack Kerouac, the Beat Generation, and America* (McNally, 1979).

Cette attention particulière portée aux *beats* originaux perdue au cours des années quatre-vingt suivant une nouvelle vague d'ouvrages biographiques : *The holy goof : a biography of Neal Cassady* (Plummer, 1981), *Memory babe : a critical biography of Jack Kerouac*

(Nicosia, 1983), *Lawrence Ferlinghetti, poet-at-large* (Smith, 1983), *William S. Burroughs* (Skerl, 1985), *Literary outlaw : the life and times of William S. Burroughs* (Morgan, 1988) et *Ginsberg : a biography* (Miles, 1989). Au même moment, l'ascendant littéraire de la *Beat Generation* est mis de l'avant grâce aux premières publications de bibliographies, d'anthologies et de correspondances. La volonté d'établir le mouvement dans la tradition littéraire américaine est exprimée par Lee Bartlett dans *The Beats : essays in criticism*, regardé comme un des livres marquants ouvrant la décennie 1980 : « In editing this book, I have tried as nearly as possible to choose pieces dealing with the members of the Generation as writers rather than simply social or political figures²⁰ ».

Jusqu'alors étudiée de manière indirecte dans l'historiographie, l'entrée de la *Beat Generation* dans la culture américaine suscite un intérêt renouvelé et davantage approfondi dans les deux dernières décennies. En effet, des monographies comme *The birth of the Beat Generation : visionaries, rebels, and hipsters, 1944-1960* (Watson, 1995), *Beat Culture and the New America 1950-1965* (Phillips, 1995), *Blows like a horn : beat writing, jazz, style, and markets in the transformation of U.S. culture* (Whaley, 2004), *Reconstructing the Beats* (Skerl, 2004) traitent tous de la *Beat Generation* en tant que mouvement culturel majeur du milieu du XX^e siècle. Par exemple, *The Beat Generation and the popular novel in the United States, 1945-1970* (Newhouse, 2000) et *Screening the Beats : media culture and the Beat sensibility* (Sterritt, 2004) intègrent le mouvement à l'intérieur des cultures littéraire et cinématographique à l'œuvre au pays. Plus encore, en faisant appel à des sources primaires telles que les critiques et la variété des appropriations médiatiques, ces différents auteurs observent notamment la création du

²⁰ Lee Bartlett, *The Beats : essays in criticism*, Jefferson, McFarland, 1981, p. 4.

beatnik. Malgré ce constat, la nouvelle figure sociale demeure fréquemment dépeinte comme un épiphénomène ponctuant le parcours prédominant de la *Beat Generation*; hormis quelques références aux ambitions de la société de consommation d'alors, la venue du *beatnik* s'avère en conséquence peu mise en relation avec d'autres aspects de l'histoire américaine dont elle dérive. Sans de plus amples analyses, les évocations typiques sur les accusations ou les descriptions caricaturales auxquelles font face les écrivains *beat* sous-évaluent l'impact des médias de masse sur la contreculture : l'empreinte de la presse écrite sur les représentations de la *Beat Generation*, principalement par l'association inébranlable qu'elle dresse avec le *beatnik*, demeure négligeable. Toutefois, comme en témoigne la publication de *Beatniks : a guide to an American subculture* (Bisbort, 2009), les *beatniks* prennent progressivement la place qui leur revient au sein de la contreculture qu'est la *Beat Generation*, car aux côtés des *beats*, ils ont eux aussi mis à l'épreuve le conformisme américain.

Tel que le postule la problématique, les circonstances historiques ayant donné lieu à la massification de la *Beat Generation* aux États-Unis constituent les assises du mémoire, centré principalement sur l'influence qu'exerce la presse écrite lors de cette transition. Dans l'objectif de révéler ce rôle de clef de voûte, le premier chapitre détaillera la genèse de la *Beat Generation* sous certains aspects : les origines spécifiquement *underground* du mouvement, la sensibilité partagée par les *beats*, la perception que ces derniers cultivent sur leur génération et la façon unique par laquelle ils s'inscrivent dans l'air du temps. De fait, pour la suite de l'étude, il sera possible de cerner les fondements à la base de l'interprétation de la presse, de mettre en lumière le fossé se creusant entre le discours des *beats* authentiques et celui des journaux et des magazines, et de mesurer l'ampleur de la popularité subséquente que suscite la *Beat Generation* auprès de la jeunesse américaine.

Le noyau du mémoire se rencontre au second chapitre, consacré à la presse et appuyé en grande partie sur l'examen de sources primaires; il sera préalablement question du contexte ayant positionné la *Beat Generation* dans la mire des journalistes. Le choc des mentalités entre ceux-ci et les idées inédites du mouvement engendre bon nombre de questionnements au retentissement national et, de la sorte, une multitude d'écrits peuvent être mis à contribution. En ce sens, l'emploi de l'expression *presse écrite* ne désigne pas le dépouillement d'une publication en particulier, mais puise dans l'étendue des critiques, parues avant tout au cours des années 1957, 1958 et 1959, de même qu'aux quatre coins des États-Unis. La mise en place d'un cadre d'analyse justifie cette démarche, puisque les journaux et les magazines, de manière indistinguée, présentent le mouvement contreculturel selon quelques points déterminants à l'origine de l'apparition du *beatnik*. De John Hollander à Robert Brustein, en passant par Norman Podhoretz, les représentations auxquelles sont soumis les *beats* se profilent enfin, tout comme la mainmise des journaux et des magazines en général. Par l'analyse de ces sources, il s'agit de révéler comment la presse, en s'attachant à tracer le portrait de la *Beat Generation* pour son lectorat, définit au fil de son interprétation des composantes à la fois récupérées par les autres médias de masse et introduites au cœur de l'imaginaire populaire des Américains lorsqu'il est question du mouvement.

En conséquence, le dernier chapitre s'applique à mettre en relief l'action de la presse, qui se mesure essentiellement par la contagion du *beatnik*, le néologisme qu'elle crée. Par la télévision, le cinéma ou les *comics*, cette figure symbolisant dorénavant le mouvement contreculturel se diffuse dans la culture de masse en réverbérant les stéréotypes émis par les critiques, souvent au détriment des œuvres *beat*. Les transformations que connaît la société de consommation aux États-Unis expliquent non seulement cet essor populaire, mais également la

multiplicité des définitions qu'incarnent les termes *Beat Generation* et *beatnik* suivant les fins recherchées par les médias. Redoublant d'efforts afin d'imposer leur vision originelle parmi cet afflux d'appropriations, les *beats*, qui tantôt méprisent les critiques, tantôt redoutent l'ascendant des médias de masse, dévoilent d'autant plus l'influence concurrente de la presse écrite.

2. Une contreculture prophétique

Prophets howling in the Wilderness. That, in fact, is what the whole Beat Generation is, if it's anything – prophets howling in the Wilderness against a crazy civilization.

Allen Ginsberg, octobre 1960²¹

Bien avant l'écho formidable qu'elle suscite au pays, l'énergie bouillonnante de la *Beat Generation* se cristallise grâce à la rencontre fortuite de ses trois principaux moteurs : Allen Ginsberg, Jack Kerouac et William S. Burroughs. C'est à eux que l'on doit l'origine de ce mouvement littéraire majeur du XX^e siècle, façonné au rythme de leurs histoires personnelles et de leur prose indomptée. Seulement, lorsque l'expression se répand à travers la nation à la fin des années 1950, la *Beat Generation* étend grandement son sens originel, désormais variable selon les besoins de la cause. Rétrospectivement, Ginsberg note l'éventail sémantique de l'expression, qui renvoie désormais bien plus qu'à ses compagnons et lui, jadis investis à développer leur art et leur conscience culturelle dans les années quarante²². De fait, selon Ginsberg, la *Beat Generation* peut autant dénommer tous les artistes d'allégeance *beat* qui, par leurs œuvres, ressuscitent la tradition bohémienne au pays. Semblablement, à la lumière de la conjoncture historique de l'après-guerre, les jeunes prenant ultérieurement exemple sur leurs écrivains marginaux préférés sont inclus dans l'orbite du terme.

²¹ Alfred G. Aronowitz, « Portrait of a Beat », *Nugget*, (octobre 1960), dans Fred W. McDarragh, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 105.

²² Allen Ginsberg, « Prologue », dans Lisa Phillips, dir., *Beat Culture and the New America 1950-1965*, New York, Whitney/Flammarion, 1995, p. 17 à 19.

Afin d’appréhender le caractère élitif de la *Beat Generation* et de capturer son essence à la veille de sa découverte par la presse écrite, il apparaît primordial de sonder les débuts anonymes du mouvement, notamment grâce aux premières amitiés tissées par les *beats*, les péripéties qui les sous-tendent et l’affirmation de la vocation littéraire du groupe. Parallèlement, il sera question de la contreculture désorganisée dont les *beats* jettent instinctivement les bases, et comment cette dernière se développe, que ce soit par son côtoiement des autres sous-cultures qui l’inspirent ou par son rapport résolument antagonique face au contexte historique américain. L’attention particulière à la façon dont les *beats* se caractérisent eux-mêmes révèle d’une part, le regard qu’ils posent sur leur propre génération et, d’autre part, les raisons pour lesquelles leur sensibilité unique se manifeste par une écriture sans concessions et par un mode de vie tourné vers l’expérience brute. Certes, l’attraction qu’exerce la *Beat Generation* et sa quête pour une libération spirituelle, plus d’une décennie après sa formulation et au gré des bouleversements aux États-Unis, laisse présager la pertinence toute prophétique de ses initiateurs; ce sont ces éléments essentiels, établis dans ce chapitre, qui permettent de mieux saisir la représentation distincte qu’élabore, à retardement, la presse écrite sur ce mouvement souterrain.

2.1 Un mouvement littéraire d’avant-garde

C’est à l’aube des années quarante, par l’intermédiaire d’amis communs, que le triumvirat composé de Ginsberg, Kerouac et Burroughs se développe au cœur de New York. Malgré leurs dissemblances, ils se découvrent mutuellement une sensibilité sans artifice – une

sorte de « nakedness of mind²³ » – et maintiendront, tout au long de leur vie, une amitié à leur image : authentique et sans précédent. À l'époque au cours de laquelle ces trois protagonistes convergent vers la ville et font connaissance, Allen Ginsberg est à la fois le plus jeune et le plus inexpérimenté du groupe. Pourtant, Ginsberg porte en lui les souvenirs d'une enfance singulière, marquée par les rencontres du parti communiste auxquelles il assiste avec ses parents, la verve de son poète de père et, plus gravement, la maladie mentale de sa mère²⁴. Tout juste âgé de dix-sept ans, il quitte son New Jersey natal pour entamer des études à l'université Columbia, à l'automne 1943. Étudiant dévoué, sa curiosité intellectuelle ainsi que sa virtuosité avec les mots attirent l'attention; sans tarder, d'éminents professeurs de l'*English Department* comme Mark Van Doren et Lionel Trilling prennent Ginsberg sous leur aile²⁵. À mille lieues des couloirs prestigieux de l'*Ivy League*, ses nouveaux amis bohémiens apprécient eux aussi sa vivacité d'esprit lors de leurs échanges animés dans les bars de Greenwich Village. Entre ces deux pôles d'influence, le jeune homme délaisse définitivement son ambition d'être avocat en droit du travail pour jeter son dévolu sur la poésie.

Depuis peu engagé formellement sur la voie de l'écriture, Allen Ginsberg est tour à tour impressionné et intimidé lorsqu'il rencontre Jack Kerouac au printemps 1944; à l'aube de ses vingt-deux ans, celui-ci clame haut et fort son ambition d'écrire un *Great American Novel* et revendique déjà le cap du un million de mots²⁶. Discipliné, Kerouac travaille à remplir les pages

²³ John Clellon Holmes, « This Is The Beat Generation », *The New York Times Magazine* (16 novembre 1952), dans John Clellon Holmes, *Nothing more to declare*, New York, Dutton, 1967, p. 110.

²⁴ Barry Miles, *Ginsberg : a biography*, New York, Simon and Schuster, 1989, p. 21.

²⁵ Bill Morgan, *I Celebrate Myself : The Somewhat Private Life of Allen Ginsberg*, New York, Viking, 2006, p. 49.

²⁶ *Ibid.*, p. 45.

de ses journaux et carnets depuis sa prime jeunesse, mais l'affirmation de sa vocation d'écrivain se fait au prix de quelques revers. Ayant côtoyé Jack Kerouac au faîte de sa popularité, Joyce Johnson revient sur l'appel viscéral de son ami : « True writers don't *choose* to write; driven by an inexplicable hunger for the process, they can't help but do so²⁷ ». Cette passion aura raison du reste. Ce sont d'abord ses talents de footballeur qui assurent à ce fils d'une famille ouvrière et canadienne-française de Lowell, au Massachusetts, une bourse d'études afin de jouer pour l'équipe de l'université Columbia. Peu après son arrivée, les tensions avec son entraîneur, les attentes élevées de son père et une blessure fatidique vont le précipiter vers ses besoins véritables afin d'enrichir son inspiration d'écrivain : la jouissance d'une certaine liberté, l'élargissement de ses horizons et la compagnie de ses amis.

L'un d'entre eux, William Seward Burroughs, s'imposera spontanément comme un maître-penseur auprès de Ginsberg et de Kerouac. L'aîné du trio, Burroughs fait montre d'une intelligence sardonique de haut niveau qui effrayera par moments ses compères, mais le rendra d'autant plus irrésistible. Né en 1914, il est issu d'un foyer bourgeois de Saint-Louis dont l'aïeul a assuré la prospérité grâce à la commercialisation d'un arithmomètre amélioré. Le génie de Burroughs, affermi par ses années d'études et d'errance dans les années trente, frôle parfois l'insanité; sa famille lui verse d'ailleurs une pension afin de le tenir, lui et son penchant pour l'excentricité, à l'écart de leur vie²⁸. Toutefois, cette réalité lui offre indépendance et, doté d'un grand savoir littéraire, Burroughs a la possibilité de se consacrer à ses premiers écrits sérieux. Arborant une allure raffinée et un air faussement désintéressé, il ne porte pas moins

²⁷ Joyce Johnson, *The Voice is All : the lonely victory of Jack Kerouac*, New York, Viking, 2012, p. 53.

²⁸ Jennie Skerl, *William S. Burroughs*, Boston, Twayne Publishers, 1985, p. 4.

instantanément une curiosité bienveillante à l'égard de Ginsberg et de Kerouac – qu'il ne pourra cependant s'empêcher d'utiliser comme cobayes afin de tester ses compétences en psychanalyse lors de leurs fameuses soirées libertines.

Ces premières rencontres palpitantes adviennent grâce à l'intervention de Lucien Carr, un charismatique étudiant de Columbia, qui introduit Ginsberg, Kerouac et Burroughs les uns aux autres, au début de l'année 1944. En compagnie de complices notoires tels que Hal Chase ou John Clellon Holmes, le trio s'imprègne de la nature singulière des recoins clandestins de la ville, qu'il découvre lors de ses balades urbaines. Du Lower East Side jusqu'au Upper West Side, en passant par Times Square, ils fréquentent les bars mal famés, les cafétérias animées et les *pads* enfumés, tout en s'initiant à la benzédrine, au jazz et à la petite criminalité. Si ces amis errent à travers New York, ils convergent tous, de temps à autre, vers un appartement situé sur la 115^e rue Ouest, alors loué par une brillante jeune femme nommée Joan Vollmer²⁹. Les lieux sont à la fois un antre où Ginsberg, Kerouac et Burroughs expérimentent librement ainsi qu'un refuge pour des figures authentiquement *beat*. Originaires des bas-fonds de la ville, celles-ci exercent une grande fascination sur le groupe; parmi cette faune hétéroclite, un certain Herbert Huncke se démarque des autres. Possédant une perspicacité et un savoir de la rue, il évolue dans les repaires de la drogue, du recel et de la prostitution. Lui-même un *junkie* et un *hobo* aguerris, Huncke fait notablement bénéficier son expertise au chercheur Alfred Kinsey³⁰. De même, Ginsberg, Kerouac et Burroughs, avec qui il se liera d'amitié, seront initiés à un univers inconnu et généralement ignoré. Plus que de simples excès, ces récentes expériences vont revêtir une

²⁹ Watson, *The birth of the Beat Generation*, p. 49.

³⁰ Herbert Huncke, *Guilty of everything : the autobiography of Herbert Huncke*, New York, Paragon House, 1990, p. 80.

dimension prééminente au fur et à mesure que se développe la pensée littéraire et innovante du trio.

En effet, les jeunes hommes nouent sans tarder une amitié sur laquelle s'appuient non seulement leurs activités nocturnes, mais également la naissance d'une nouvelle pensée, qu'ils définissent comme la *New Vision*. Sur cette expression énigmatique, Lucien Carr relate qu'elle s'avère, à peu de choses près, impossible à délimiter, si ce n'est qu'elle prend la forme d'une tentative pour contempler le monde sous un angle différent, qui leur serait davantage significatif³¹. Tel que l'évoque Allen Ginsberg, la *New Vision* « assumed the death of square morality and replaced that meaning with belief in creativity³² ». Ainsi donc, cette recherche de nouveaux repères, en cette période historique jugée sombre, doit se réaliser par l'écriture; sans surprise, en raison de la propension naturelle du groupe à la littérature, cette dernière devient le moyen pour définir leur pensée alternative. Dès cette époque, Allen Ginsberg, Jack Kerouac et William S. Burroughs jettent les bases de leur style distinct en établissant que l'expression de soi non censurée est à la source du souffle créateur, que la conscience de l'artiste se manifeste par des approches dépourvues de la raison et que l'art supprime les usages de la moralité conventionnelle³³. Au fil de ses nombreuses soirées, remplies de longues discussions et d'échanges nourris sur ses ouvrages préférés comme *The Decline of the West* par Oswald Spengler ou *A Vision* par W. B. Yeats, ce groupe d'amis façonne déjà son regard inédit, annonciateur d'une quête commune à concrétiser par l'écriture.

³¹ Charters, *The Portable Beat Reader*, p. XVIII.

³² Watson, *The birth of the Beat Generation*, p. 39.

³³ *Ibid.*, p. 40.

Bien qu'elles soient le résultat de nuits blanches, les préoccupations existentialistes du groupe ne sont pourtant guère de simples vues de l'esprit, mais constituent manifestement les premiers jalons d'un nouveau mouvement littéraire. Dans la pratique, outre la découverte des interdits que renferme la ville, le groupe s'épanouit grâce aux rencontres déterminantes et aux amitiés qui en découlent; celles-ci cultivent la raison d'être du mouvement et servent de canevas aux futurs ouvrages, qui vont jusqu'à prendre la forme de romans à clefs. L'exemple le plus marquant, de cette étincelle poussant plus avant la nouvelle vision des écrivains, est l'arrivée de Neal Cassady à New York, au cours de l'hiver 1946. Cassady est un être radicalement libre, incarnant toute l'agitation impétueuse que les apprentis auteurs désirent insuffler à leurs écrits. D'ailleurs, de la désinvolture légendaire de son ami, Jack Kerouac composera l'une de ses phrases les plus célèbres :

*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 exploding like spiders across the stars*³⁴.

D'abord remarqué par ses lettres fiévreuses dans lesquelles il décrit ses exploits en tous genres, Neal Cassady entraîne bientôt ses amis dans ses pérégrinations à travers les États-Unis. Un de ces voyages dans l'étendue américaine, qui a lieu en 1949, est retracé par Jack Kerouac dans son fameux roman *On the Road*. La folie contagieuse de Cassady déclenche non seulement une série d'évènements interpersonnels, mais devient le levier par lequel le mouvement repousse ses frontières physiques, spirituelles et créatrices. Semblablement, d'autres épisodes graves surviennent et agissent de manière tangible sur l'âme du mouvement littéraire en formation : le

³⁴ Kerouac, *On the Road*, p. 12.

meurtre de David Kammerer par Lucien Carr, l'arrestation et le passage en institut psychiatrique d'Allen Ginsberg, entre autres. Les petits et grands coups du sort survenant dans les années quarante tapissent, la décennie suivante, les pages de leurs écrits.

Conscient de l'essence singulière du mouvement, Jack Kerouac choisit l'expression *Beat Generation* pour circonscrire l'histoire de leurs rencontres et mettre en relief leurs débuts créateurs; il utilise ce terme lors d'une conversation avec John Clellon Holmes, en 1948³⁵. Introduit par Huncke au reste du groupe, le mot *beat* est alors employé par les amateurs de jazz, les *hipsters*, afin de désigner une personne lasse, mais douée d'une lucidité aiguë. Quelques années plus tard, Kerouac puisera dans son éducation catholique et dans l'étendue lexicale du terme pour apparenter cet état d'être à la profondeur spirituelle de la béatitude, c'est-à-dire l'atteinte d'un bonheur absolu³⁶. Pour l'instant, ce terme de la rue se veut intentionnellement évasif et mystérieux afin d'évoquer l'abattement, causé par l'air du temps, qu'ils éprouvent, lui et ses congénères. La justesse du terme assurera sa pérennité.

2.2 Un mouvement historique

Alors que la *Beat Generation* s'articule d'abord et avant tout au sein d'un cercle étroit d'initiés, l'éclat qu'elle rencontre parmi un certain pan de la société, à partir de la fin des années cinquante, témoigne de sa profonde pertinence circonstancielle. D'ailleurs, le mouvement, né de son appel viscéral de différenciation face à la majorité, peut être associé de près au contexte

³⁵ Kerouac, « Aftermath : The Philosophy of the Beat Generation », p. 24.

³⁶ *Ibid.*, p. 26.

historique des États-Unis. Au moment où la popularité du mouvement bat son plein, plus d'une décennie après son déclenchement, Jack Kerouac propose une explication pince-sans-rire de la *Beat Generation* en réponse à la définition désobligeante et conservatrice de l'*American College Dictionary*. S'il reprend certaines formulations de celle-ci par souci de moquerie, il avance sa propre analyse générale afin d'explicitier le mouvement qu'il met en rapport aux principaux événements historiques de l'époque. Ainsi, les *beats* appartiennent plus largement à une génération « that came of age after World War II, who, supposedly as a result of disillusionment stemming from the Cold War, espouse mystical detachment and relaxation of social and sexual tensions³⁷ ». Plus sérieusement, John Clellon Holmes abonde également en ce sens dans un article pour le magazine *Esquire*, en 1958 : la *Beat Generation* est spécifiquement fille de son temps, apparaissant dans une période hautement critique de l'histoire américaine³⁸.

Cette ère, dans laquelle les membres de la *Beat Generation* évoluent, débute à la veille de la Grande Dépression, qui persiste jusqu'à l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale. Certes, au lendemain de son dénouement, les États-Unis s'engagent positivement dans une phase de prospérité, l'*American Century*, comme l'énonce Henry Luce en 1941. Propulsé au rang de superpuissance, le pays, présidé par Harry S. Truman, s'impose tant au niveau politique, économique que culturel. Pourtant, l'avènement de cet *Age of Affluence* n'est pas sans déclencher un sentiment d'angoisse lancinante : l'espoir renouvelé que les Américains

³⁷ Jack Kerouac à Allen Ginsberg, Gregory Corso et Peter Orlovsky (24 mars 1959), dans Bill Morgan, *Jack Kerouac and Allen Ginsberg : The Letters*, New York, Viking, 2010, p. 427.

³⁸ Holmes, « The Philosophy of the Beat Generation », p. 118.

pouvaient entretenir se heurte sitôt à la guerre froide imminente³⁹. L'intention expansionniste de l'Union soviétique de Staline, faisant effort pour se barricader derrière une zone protectrice de pays communistes et ainsi se prémunir des dangers extérieurs, exhorte les États-Unis à mettre en branle une politique d'endiguement, par la doctrine Truman et le plan Marshall, afin de préserver la démocratie, mais aussi les intérêts économiques nationaux. Conséquemment, les États-Unis sont happés par une vague anticommuniste, suscitant une certaine hantise; la crainte s'intensifie par le risque que des Américains, alliés à la cause soviétique, auraient infiltré les sphères d'influence. Cette peur se matérialise, entre autres, par les interventions de la House Un-American Activities Committee (HUAC) dans le milieu cinématographique hollywoodien et culmine hystériquement, en 1950, sous la forme du maccarthysme⁴⁰. Enfin, les hostilités précipitent le pays dans une course aux armements nucléaires, responsable de la peur atomique planant sur le théâtre international et s'insinuant dans l'esprit de l'époque.

Au même moment, dans le cadre de la guerre froide, se profile un mode de vie moderne, proprement américain. En effet, la prospérité du pays s'exprime par la poussée de la consommation de masse, dont l'incarnation la plus brillante est le développement de la banlieue. Par les retombées économiques de la Seconde Guerre mondiale et par l'appui grandissant de l'État, plus de la moitié des Américains, pour la période 1945-1960, composent une classe moyenne en pleine expansion et, de même, la façon de vivre qu'ils embrassent prévaut alors⁴¹.

³⁹ André Kaspi, *Les Américains. 2. Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2008 [1986], p. 343.

⁴⁰ Jacques Portes, *Histoire des États-Unis depuis 1945*, Paris, La Découverte, 1992, p. 19.

⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

L'exode urbain vers les banlieues s'amorce dès la fin du XIX^e siècle, mais la tendance s'accroît fortement après 1945, à un point tel que leur population s'accroît de 50 % dans les années cinquante⁴². Dans cet environnement socialement et économiquement uniforme, certaines attitudes structurées autour de la famille, de la maison, du voisinage et des plaisirs matériels prolifèrent sans peine; les banlieusards américains adoptent des comportements homogènes. À l'échelle de la politique nationale, cette nouvelle influence de la classe moyenne se reflète par la victoire écrasante du président Dwight D. Eisenhower en 1953 et le statu quo du Parti républicain pour le restant de la décennie. Entre des *best-sellers* comme *The Organization Man* et *The Man in the Gray Flannel Suit* ou encore des études sociologiques comme *The Lonely Crowd* et *White Collar : The American Middle Classes*, ce style de vie actuel, échafaudé sur la collectivité au détriment de l'individualité, soulève de nombreux questionnements; subordonné au marché de la consommation de masse et défini autour de codes culturels stricts, il ne saurait d'ailleurs cacher des problèmes tenaces tels que les inégalités entre classes, races et genres⁴³.

Effectivement, l'historiographie récente met un bémol quant au conformisme prédominant de la période afin de dresser un portrait davantage multiforme des années cinquante, allant bien au-delà des lieux communs à la *Ozzie and Harriet*. Il n'en demeure pas moins que les principaux initiateurs de la *Beat Generation*, contemporains à ces événements, répondent seulement à la réalité historique des États-Unis telle qu'ils la perçoivent – ce faisant, ils s'en trouvent poussés vers des convictions qui leur sont propres, divergentes du consensus

⁴² Portes, *Histoire des États-Unis depuis 1945*, p. 36.

⁴³ Richard Polenberg, *One nation divisible : class, race, and ethnicity in the United States since 1938*, New York, Viking Press, 1980, 363 pages.

social. Comme le rappelle l'historienne Lizabeth Cohen, au sujet de la consommation de masse en particulier, les *beats* « defined themselves as countercultural by denouncing its values and practices, confirming just how much mass consumption stood at the core of how Americans regarded their society in the second half of the twentieth century⁴⁴ ». En outre, elle estime que de prendre conscience des pressions sociales commandant un certain système de pensées et de comportements rend forcément tout acte indépendant d'autant plus significatif⁴⁵. L'approche créatrice par laquelle les *beats* réagissent au contexte historique annonce la naissance du caractère à contre-courant de leur mouvement, qui ne saura donc passer inaperçu une fois matérialisé dans leurs ouvrages publiés.

Le gouffre que les *beats* constatent, entre la promesse que leur fait miroiter l'*American way of life* et la réalité historique préoccupante des États-Unis, tirerait son origine, selon John Clellon Holmes, d'une cassure survenue dans la psyché américaine à la fin des années trente, notamment en raison du tourment qu'ont occasionné la crise économique et la guerre⁴⁶. Un des inspirateurs de la *Beat Generation*, Holmes, prend la plume à maintes reprises afin de présenter une analyse globale du mouvement, qui transcende le cercle littéraire des débuts; il perçoit un phénomène générationnel à plus grand déploiement, alors directement lié au contexte historique du pays⁴⁷. En se remémorant l'esprit du temps, l'écrivain explique cette certitude :

⁴⁴ Lizabeth Cohen, *A consumers' republic : the politics of mass consumption in postwar America*, New York, Random House, 2003, p. 11.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ Tytell, *Naked Angels : the lives and literature of the beat generation*, p. 9.

⁴⁷ Johnson, *The Voice is All*, p. 281.

*I seemed to know (without knowing) the youthful thirst, the restless exuberance, the quality of search, that pulsed in them. I felt it myself. Everyone I knew felt it in one way or another—that bottled eagerness for talk, for joy, for excitement, for sensation, for new truths. Whatever the reason, everyone of my age had a look of impatience and expectation in his eyes that bespoke ungiven love, unreleased ecstasy and the presence of buried worlds within*⁴⁸.

D'après Holmes, les membres qui se rattachent à la *Beat Generation* sont unis par un dénominateur commun, c'est-à-dire que la paix dont ils héritent est chancelante, car tributaire des prochains incidents à happer les États-Unis⁴⁹. Allen Ginsberg partage une intuition semblable lorsqu'il affirme que le futur ne leur appartient pas et qu'il leur est impossible de s'y positionner puisque, en référence à la guerre froide, « neither side is right [...] sides are an illusion⁵⁰ ». Suivant cet état de fait précaire, Holmes décrit la *Beat Generation* comme une révolution culturelle en pleine effervescence, formée par une génération de jeunes qui, détachés de la société par la force des événements, sont laissés sans valeurs morales à respecter. En d'autres mots, elle incarne un bouleversement des mœurs chez les enfants de la classe moyenne blanche, qui tournent le dos à la culture aliénante de l'époque pour partir à la recherche de nouvelles vérités. Holmes perçoit cette vague imminente dès 1952, plusieurs années après la formulation originale de la *Beat Generation*. Preuve du caractère évasif du mouvement, il est à noter que si Jack Kerouac discerne également l'ascendant de l'histoire sur l'éthos de la *Beat*

⁴⁸ John Clellon Holmes, « The Name of the Game », dans John Clellon Holmes, *Nothing more to declare*, New York, Dutton, 1967, p. 106.

⁴⁹ Holmes, « This Is The Beat Generation », p. 110.

⁵⁰ Jonah Raskin, *American scream : Allen Ginsberg's Howl and the making of the Beat Generation*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 192.

Generation, il le fait à un degré plus personnel, juxtaposé à sa propre expérience. Pour Kerouac, le mouvement demeure nécessairement limité à ses amis et à lui, et est avant tout une révolte clandestine⁵¹. Aussi, c'est son passage dans la marine marchande en 1942 qui le force à regarder, droit dans les yeux, la violence des temps : lors d'une contre-offensive américaine dont il est témoin, il visualise son *doppelgänger* allemand, condamné à mort dans un sous-marin bombardé. Cet épisode, jumelé au décès de son ami d'enfance lors de la Seconde Guerre mondiale, lui fera choisir le pacifisme⁵².

Dans un cas comme dans l'autre, la *Beat Generation* s'articule comme une expression du désenchantement ressenti à l'endroit de la culture de l'après-guerre, que ses participants jugent sérieusement oppressante. À n'en pas douter, ils appréhendent le glissement des valeurs américaines au nom du corporatisme, du pouvoir et du progrès; Ginsberg, Kerouac ou Burroughs ont en aversion les répercussions de la guerre froide, du maccarthysme à la science exploitée à des fins destructrices⁵³. D'un point de vue moral, les *beats* se détachent du discours politique ambiant, mais repoussent tout autant les effets de la prospérité, incarnée par la course vers la banlieue. À leur sens, la société américaine s'engage dans la voie d'une conformité obsessive, empêtrée par des conventions contraignantes desquelles il est mal vu de déroger. En leurs propres mots, ils refusent catégoriquement de souscrire à :

the general demand that they consume production and therefore have to work for the privilege of consuming, all that crap they didn't really want anyway such as

⁵¹ Johnson, *The Voice is All*, p. 301.

⁵² *Ibid.*, p. 126.

⁵³ Robert F. Barsky, « Cold War », dans William T. Lawlor, dir., *Beat culture : icons, lifestyles, and impact*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005, p. 61.

*refrigerators, TV sets, cars, at least new fancy cars, certain hair oils and deodorants and general junk you finally always see a week later in the garbage anyway, all of them imprisoned in a system of work, produce, consume, work, produce, consume [...]*⁵⁴.

Qu'il soit nucléaire ou rouge, le péril éprouvé aux États-Unis à travers les campagnes de peur cause de multiples conséquences; entre autres, les préoccupations qu'il soulève font impression sur l'élaboration du discours contrasté de la *Beat Generation* et hantent ses écrits, dans lesquels sont disséminées maintes références littérales aux aspects du contexte historique qu'elle réproouve. En plus des allusions dans les romans de Kerouac ou de Burroughs, certains poèmes *beat* sont entièrement dédiés à ces problématiques, comme *Television Was a Baby Crawling Toward That Deathchamber* de Allen Ginsberg ou *BOMB* de Gregory Corso, dont les vers sont disposés de manière à rappeler le nuage en champignon d'une explosion atomique. Derrière ces évocations, le dissentiment manifesté à l'endroit des événements renforce profondément la *New Vision* des écrivains, selon laquelle la créativité prime toujours sur une quelconque conscience bien-pensante. D'après l'historien Dennis McNally, l'ambition première de Jack Kerouac est d'écrire avec une pureté absolue afin de saisir, par les mots, la qualité spatio-temporelle de ses idées; Kerouac estime que son honnêteté est à même de stimuler les arts ainsi que les relations humaines dans l'atmosphère de la guerre froide⁵⁵. Pareillement, Ginsberg décide qu'il écrira d'abord pour lui-même, sans ambages, ou sinon il n'écrira pour personne⁵⁶.

⁵⁴ Jack Kerouac, *The Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1958, p. 97.

⁵⁵ McNally, *Desolate angel : Jack Kerouac, the Beat generation, and America*, p. 140.

⁵⁶ Raskin, *American scream*, p. 194.

Par ce rapport antagonique au contexte historique des États-Unis, la *Beat Generation* existe en marge de la société. Réfractaires à l'autorité et aux aspirations traditionnelles de la classe moyenne, les *beats* se sentent comme des artistes rejetés, bannis d'une culture américaine qui leur est hostile⁵⁷. Leur mode de vie, dirigé vers des attitudes nouvelles dédiées à l'expérience et à l'extase, est certainement une réponse à l'instabilité de la période et à son uniformité prédominante. En prenant fait et cause pour l'individualité et la créativité, les *beats* se révoltent contre toutes normes limitatives : animés par une quête libératrice, ils ne peuvent accomplir celle-ci selon les termes conventionnels de l'époque⁵⁸. En revanche, il serait inexact de percevoir dans ce rejet des mœurs une aliénation à l'égard des États-Unis. Bien au contraire, tel que l'analyse John Clellon Holmes, les écrivains américains du XX^e siècle tendent instinctivement à se rassembler sous l'égide d'une « génération », car chaque nouveau groupe éprouve le besoin de découvrir sa propre Amérique afin de se trouver soi-même⁵⁹. Lisa Phillips résume la situation ainsi : « they knew that you could love your country and still be a rebel⁶⁰ ».

2.3 Un mouvement contreculturel

À la lumière du contexte historique, le système organisé de l'après-guerre apparaît ainsi comme le terreau nécessaire à l'éclosion d'une *Beat Generation*; l'intellectuel américain Paul

⁵⁷ Tytell, *Naked Angels*, p. 5.

⁵⁸ Phillips, *Beat Culture and the New America*, p. 30.

⁵⁹ Holmes, « The Name of the Game », p. 106.

⁶⁰ Phillips, *Beat Culture and the New America*, p. 28.

Goodman relève cette ironie du sort dans *Growing Up Absurd*, publié en 1960⁶¹. Face au cours des événements et à l'esprit du temps, les *beats* ne sont toutefois guère les seuls à concevoir une pensée divergente ou à adopter des comportements faisant fi du consensus. Le spectre du non-conformisme est large et certaines de ses nuances, dont s'inspire la *Beat Generation*, permettent de saisir à la fois les percées du mouvement et l'origine des représentations qui lui seront plus tard prêtées par les médias de masse. C'est ainsi que les *beats* explorent les recoins du pays afin d'aller à la rencontre de leurs semblables, d'autres exilés de la société; à leur tour, ces découvertes donnent un sens supplémentaire à leur marginalité. Dans la pratique, ils côtoient certaines sous-cultures et communautés d'avant-garde qui les confortent dans leur recherche d'extase portée par la poésie, les drogues, le jazz ou le mysticisme oriental. Sans toutefois poursuivre un programme spécifique, c'est par l'amalgame unique de ces diverses influences que la *Beat Generation* se façonne comme une contreculture. Nul doute, Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William S. Burroughs ainsi que leurs compagnons jettent les fondements d'un mouvement culturel dont les valeurs vont à l'encontre de la culture dominante et légitiment l'expression libre aussi bien dans les arts que dans la vie quotidienne.

En dépit de l'amitié fortuite des *beats* qui donne le coup d'envoi au mouvement, le déclenchement de la *Beat Generation* est également lié au caractère du lieu de rencontre de ses membres, c'est-à-dire la ville de New York. Effectivement, la fougue des *beats* se trouve canalisée par l'activité et l'excentricité de la ville, où ils y fréquentent entre autres une enclave bohémienne des plus notables : Greenwich Village. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, par

⁶¹ Paul Goodman, *Growing Up Absurd : Problems of Youth in the Organized System*, New York, Random, 1960, p. 123.

la confluence hétéroclite de ses habitants, le Village incarne un certain esprit de révolte. L'âge d'or véritable de cette vie de bohème américaine, menée par des intermédiaires comme le journaliste militant John Reed ou le magazine socialiste *The Masses*, advient au cours des années 1910⁶². Parce qu'elle encourage l'expression de soi, la suppression des conventions, la liberté politique ainsi que l'émancipation sexuelle, la communauté bohémienne de Greenwich Village soulève de vives critiques dès ses débuts⁶³. Souvent cité pour définir la bohème, Honoré de Balzac déclare prophétiquement qu'elle est formée de jeunes personnes méconnues qui, grâce à leurs facultés remarquables, ont pourtant le potentiel d'obtenir une renommée inéluctable⁶⁴. À la fin du compte, il conclut que « la Bohème n'a rien et vit de ce qu'elle a⁶⁵ ». Un siècle plus tard, dans son roman *Visions of Cody*, Jack Kerouac émet un constat similaire sur lui et les siens : « Everything belongs to me because I am poor⁶⁶ ». Cette réflexion constitue, selon Allen Ginsberg, la quintessence de la *Beat Generation*⁶⁷. Que ce soit chez les bohèmes ou chez les *beats*, leur pauvreté et leur dépouillement revendiqués les délivrent des normes et ouvrent les portes d'un monde intérieur spirituellement plus riche; Kerouac adopte d'ailleurs l'épithète de *dharma bums*, ou clochards célestes, afin de rappeler cette sensibilité chez ses amis⁶⁸.

⁶² Ross Wetzsteon, *Republic of dreams : Greenwich Village, the American Bohemia, 1910-1960*, New York, Simon & Schuster, 2002, p. 3.

⁶³ *Ibid.*, p. 5.

⁶⁴ Honoré de Balzac, *La muse du département; Un prince de la bohème*, Paris, Folio, 1984 [1840], p. 8.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁶ Jack Kerouac, *Visions of Cody*, New York, McGraw-Hill, 1972, p. 33.

⁶⁷ Ginsberg, « Prologue », p. 19.

⁶⁸ Jack Kerouac, *The Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1958, 244 pages.

Naturellement, la *Beat Generation* reconnaît la longue tradition de non-conformité caractérisant Greenwich Village. Aussi, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce quartier new-yorkais expérimente une effervescence renouvelée, indépendante du propre bouillonnement animant parallèlement les *beats* : des écrivains, des acteurs, des musiciens, des sculpteurs et des peintres du mouvement expressionniste abstrait élisent tous domicile dans le Village. Conséquemment, celui-ci voit son paysage revitalisé par l'éruption de galeries sur la 8^e rue, de cafés sur la rue MacDougal et de théâtres sur la rue Bleecker tandis que de nombreux *happenings* à saveur artistique prennent place autour de Washington Square⁶⁹. À propos de ce fourmillement créateur, Barry Miles rapporte la révélation du poète *beat* Harold Norse, selon qui le Village s'apparente à un « oasis in the puritan desert⁷⁰ ». En d'autres termes, pour des figures de la *Beat Generation* aussi marginales que Burroughs, le quartier est un havre de tolérance. Au tournant des années cinquante, les *beats* se rassemblent ainsi dans des établissements populaires tels que le Cedar Tavern et le San Remo Café, fréquentés majoritairement par ceux que Ginsberg nomme les *subterraneans*. Kerouac leur rend hommage dans son roman du même nom :

They are hip without being slick, they are intelligent without being corny, they are intellectual as hell and know all about Pound without being pretentious or talking too much about it, they are very quiet, they are very Christlike⁷¹.

⁶⁹ Jan Seidler Ramirez, « Greenwich Village », dans Kenneth J. Jackson, dir., *The Encyclopedia of New York City*, New York, Yale University Press, 1995, p. 508.

⁷⁰ Barry Miles, « The Beat Generation in the Village », dans Rick Beard, dir., *Greenwich Village : culture and counterculture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993, p. 169.

⁷¹ Jack Kerouac, *The Subterraneans*, New York, Grove Press, 1958, p. 1.

L'un de ces humbles surdoués, Gregory Corso, est natif du quartier; le poète autodidacte est inclus tardivement au sein de la *Beat Generation* lorsque Ginsberg le repère dans l'un des bars du coin, en 1950. En revanche, parmi les *Villagers*, l'expression plus communément employée afin de qualifier ses habitants bohèmes est celle de *hipster*⁷². Fondateur du journal *The Village Voice* et grand observateur culturel, Norman Mailer l'identifie en tant qu'existentialiste américain. Désabusé de la menace nucléaire et du conservatisme des mœurs, il prétend rarement à une vocation artistique pour purger son humeur violente⁷³. D'après Mailer, le *hipster*, qui peuple le Village depuis les années quarante, est un personnage hybride, né de la rencontre du bohémien, du délinquant juvénile et de la culture afro-américaine : habité par l'énergie ardente propre au jazz, il est un *white negro*, d'où le titre de l'essai fondateur de Mailer, publié en 1957⁷⁴.

Sur ce point, le jazz exerce une aura magnétique à la fois sur les *hipsters* et les *beats*; les deux vocables tirent d'ailleurs leurs racines du jargon de ses musiciens afro-américains. Plus encore, la philosophie artistique des *beats* se trouve imprégnée par le milieu vernaculaire du jazz, devenant dès lors l'influence la plus visible chez les écrivains⁷⁵. La nuit tombée, à l'intérieur de clubs tels que le Go Hole, le Village Vanguard ou le Kelly's Stables, un tout autre univers souterrain s'ouvre à Kerouac, Ginsberg et Burroughs. Ces derniers se mêlent à la foule de jeunes auditeurs – noirs ou blancs –, réunis pour vénérer leurs *jazzmen* préférés. Lorsque les

⁷² Watson, *The birth of the Beat Generation*, p. 119 et 121.

⁷³ Norman Mailer, *The white negro*, San Francisco, City Lights Books, 1957, II.

⁷⁴ *Ibid.*, II.

⁷⁵ Preston Whaley, *Blows like a horn : beat writing, jazz, style, and markets in the transformation of U.S. culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, p. 4.

soirées se déroulent autre part pour les *beats*, les notes de la musique jazz qui s'élèvent du tourne-disque forment la trame de fond de leurs discussions; de la même façon, ils syntonisent leur radio sur les ondes de *Symphony Sid*, qui emplit la pièce d'un son inédit, celui du bebop⁷⁶. Pour les *beats* comme Allen Ginsberg, qui louangent l'avènement de cet « holy bop apocalypse⁷⁷ » dans leur vie quotidienne comme dans les pages de leurs ouvrages, ce style musical représente une démarche libérée, tant recherchée dans les années quarante :

In this modern jazz, they heard something rebel and nameless that spoke for them, and their lives knew a gospel for the first time. It was more than music; it became an attitude toward life, a way of walking, a language and a costume; and these introverted kids (emotional outcasts of a war they had been too young to join, or in which they had lost their innocence), who had never belonged anywhere before, now felt somewhere at last⁷⁸.

Exécutés par des artistes iconiques comme Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Louis Armstrong ou Thelonious Monk, le jazz et le bebop proposent, par la nature même de leur forme, un espace où la spontanéité et l'improvisation sont maîtres. Les musiciens débitent leurs performances à la syncope caractéristique, échafaudant instinctivement des rythmes complexes afin de susciter une émotion chez les spectateurs à l'affût. En raison de ses origines, de son évolution et de sa diffusion à une époque de ségrégation raciale, le jazz tient lieu d'acte suprême de rébellion; il transcende toutes les barrières, car il invite simplement à la mixité en regroupant des auditeurs venus l'apprécier. Cet effet rassembleur du jazz annonce sa progression en tant que sous-culture, puisqu'elle met en place un code par lequel ces jeunes, comme Holmes, se reconnaissent

⁷⁶ Jack Kerouac, « Beatific : On the Origins of the Beat Generation », *Encounter*, (août 1959), p. 59.

⁷⁷ Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Book, 1956, p. 27.

⁷⁸ John Clellon Holmes, *Go*, New York, Thunder's Mouth Press, 1997 [1952], p. 121.

mutuellement. Parce qu'ils se passionnent pour la cadence effrénée de ce genre musical, les *beats*, entre autres, sont séduits *de facto* par son exubérance, son affranchissement des règles et son style de vie décomplexé.

Le ton propre au jazz, en accord avec la nouvelle vision culturelle qui anime la *Beat Generation*, se transpose ainsi peu à peu sur ses écrits. À la manière des musiciens expérimentant librement avec leur instrument, les *beats* désirent faire de même avec leur plume. À l'échelle lexicale, l'idiome des *jazzmen* intègre le vocabulaire des *beats*, mais c'est d'abord leur technique, soit l'approche intuitive, qui teinte la prose des écrivains. Celle-ci revêt une musicalité, répondant à un tempo similaire à celui du jazz, ses onomatopées, ses envolées et ses chutes. Pour parvenir à cet effet euphonique de l'écriture, Jack Kerouac énumère quelques rudiments qui deviendront sa signature dans *Essentials of Spontaneous Prose*, publié dans l'ultime édition du libertaire *Black Mountain College Review* en 1957. Au terme de plusieurs années d'essais, Kerouac détermine que semblablement au phrasé ininterrompu et authentique du musicien, l'écrivain doit délivrer le mouvement perpétuel des idées prisonnières de son esprit. Selon Kerouac, pour extérioriser ce flot continu, il faut recréer l'habileté du *jazzman* soufflant dans son saxophone : « tap from yourself the song of yourself, blow!—now!—your way is your only way—“good”—or “bad”—always honest, (“ludicrous”), spontaneous, “confessional” interesting, because not “crafted”⁷⁹ ». Une fois les mots couchés sur papier, il est conséquemment contre-intuitif de les modifier outre mesure. C'est ce qu'Allen Ginsberg nomme

⁷⁹ Jack Kerouac, « Essentials of Spontaneous Prose », *Black Mountain Review* (1957), dans Ann Charters, *The Portable Beat Reader*, New York, Viking Penguin, 1992, p. 34.

la *spontaneous bop prosody*, qu'il reconnaît à son tour comme une méthode particulièrement efficace⁸⁰.

L'apprentissage des *beats* se poursuit parallèlement dans un quartier plus brutal et scabreux que ne l'est Greenwich Village : Times Square. Terrain de jeu de la *Beat Generation* dès les années quarante, le secteur repousse les limites de la moralité suite aux contrecoups de la Grande Dépression. Au fil des ans, les commerces abandonnés se muent en salles d'arcade ou en tavernes de dernier ordre; sur la 42^e rue, les spectacles burlesques, les *peep shows* et les cabarets de bas étage attirent les esseulés⁸¹. Malgré les tentatives réformatrices ayant cours dans les années cinquante, le quartier conserve sa nature débridée, soutenue par sa clientèle éclectique. Semblablement à l'attrait qu'exerce l'improvisation du jazz sur les *beats*, ces derniers vibrent devant le chaos, la réalité indifférenciée de Times Square, qui se déroule autour d'eux. Dans un entretien, John Clellon Holmes explique le sens que prend le quartier pour la *Beat Generation* :

*Cerebral young men (and women too, I'm sure) are attracted to the spontaneous, the improvised, the random, thus the wondrous [...] the Times Square world was a gigantic anteroom, off which myriad other worlds opened—hustler, thieves, whores, pimps, lost kids, musicians, etc*⁸².

⁸⁰ Allen Ginsberg à Jack Kerouac (25 août 1955), dans Morgan, *Jack Kerouac and Allen Ginsberg : The Letters*, p. 319

⁸¹ William R. Taylor, « Times Square », dans Kenneth J. Jackson, dir., *The Encyclopedia of New York City*, New York, Yale University Press, 1995, p. 1185.

⁸² John Clellon Holmes à Ann Charters, dans John Clellon Holmes, *Go*, New York, Thunder's Mouth Press, 1997 [1952], p. 316.

Familier avec les activités illicites du quartier, Herbert Huncke guide les *beats* à travers ces différents mondes qui, dans un contexte historique qu'ils jugent hypocrite, se révèlent criants de vérité. Par son existence sans filtre, Times Square laisse paraître une facette des États-Unis qui est d'autant plus pure parce qu'elle est clandestine et réprimée. Kerouac, Ginsberg et Burroughs se mélangent aussitôt à ses habitants marginaux, du mendiant au toxicomane. Modèles viscéralement authentiques, ils inclinent un peu plus les *beats* à pourchasser une vérité absolue qui sera la leur. Pour Allen Ginsberg, ceux qui se réclament de la *Beat Generation* sont unis par un même intérêt commun, une vision semblable de leur vie et de leur art, et qui prend la forme d'une quête pour une libération spirituelle⁸³.

Afin d'aiguiser cette sensibilité visionnaire et de surpasser les dernières inhibitions que dresse la société dans leur esprit, les *beats* privilégient l'irrationalité sur le rationnel, la folie sur la raison. L'atteinte de cette vérité par le dérèglement des sens se parachève à *Times Square*, où une variété de moyens grisants sont mis à la disposition des *beats* : alcool, musique et liberté sexuelle. Plus particulièrement, l'expérimentation avec les drogues se profile comme l'une des pratiques indiquées pour activer un état d'extase créatrice; à partir de la seconde moitié des années quarante, Huncke transmet les secrets du milieu à William S. Burroughs. Interchangeant entre la benzédrine, la morphine et l'héroïne, Burroughs introduit à son tour les bienfaits psychiques de ces substances au reste du groupe : « Junk is not a kick. It is a way of life⁸⁴ ». Par le fait même, les drogues deviennent également un outil de travail, indissociable de la *Beat Generation* et de sa renommée contreculturelle. Sans minimiser la complexité du processus

⁸³ Ginsberg, « Prologue », p. 19.

⁸⁴ William S. Burroughs, *Junky*, New York, Penguin Books, 1977 [1953], p. 11.

créatif des écrivains s'échelonnant sur plusieurs années d'essais et d'erreurs, il est communément admis que Kerouac, Ginsberg et Burroughs ont en partie rédigé leurs œuvres respectives *On the Road*, *Howl* et *Naked Lunch* sous quelques effets induits par des psychotropes⁸⁵. De plus, les rêves ainsi que les visions constituent des états de conscience tout autant convoités par les *beats*. En 1945, Allen Ginsberg fait l'expérience d'une apparition mystique, un événement qu'il estime hautement crucial dans son évolution personnelle et artistique. Absorbé par la lecture de William Blake, Ginsberg entend la voix de ce poète, une voix « of the Ancient of Days⁸⁶ » qui parvient perceptiblement jusqu'à lui dans son appartement. Profondément marqué par la sensation de cette vision, Ginsberg proclame la nécessité de s'accrocher à ces instants révélateurs plutôt qu'aux mondanités du bas monde :

My first thought was this was what I was born for, and second thought, never forget – never forget, never renege, never deny. Never deny the voice – no, never forget it, don't get lost mentally wandering in other spirit worlds or American or job worlds or advertising worlds or war worlds or earth worlds⁸⁷.

Dans le même ordre d'idées, après avoir recueilli pendant près d'une décennie ses rêves dans un calepin, Jack Kerouac en publie l'essence dans *The Book of Dreams*, publié en 1960.

La *Beat Generation*, telle que comprise à son sens premier, réfère à cette confluence entre une vision littéraire avant-gardiste et une soif de vérité qui, dans le contexte d'après-guerre

⁸⁵ Kurt Hemmer, « Drugs », dans William T. Lawlor, dir., *Beat culture : icons, lifestyles, and impact*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005, p. 86.

⁸⁶ Allen Ginsberg à Thomas Clark, *Paris Review*, (printemps 1966), dans Allen Ginsberg et Lewis Hyde, *On the poetry of Allen Ginsberg*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1984, p. 122.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 123.

aux États-Unis, germe au sein d'un groupe souterrain formé autour de Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William S. Burroughs. De même, elle renvoie à l'énergie de ces années new-yorkaises, ponctuées de rencontres et de découvertes, qui déteint à la fois sur l'expérience des écrivains et la nature contreculturelle d'un mouvement alors anonyme. Toutefois, cette période typiquement *beat* touche à sa fin dès la décennie 1950 lorsque la « family of friends⁸⁸ » originelle se dissout. Fort de cette époque anticonformiste, chacun des écrivains *beats* poursuit alors sa propre route : Ginsberg se retire au Mexique en 1953 et s'installe l'année suivante à San Francisco, Kerouac multiplie les tergiversations entre la côte est et la côte ouest américaines tandis que Burroughs atterrit finalement à Tanger. Pourtant, grâce à une riche correspondance et aux réunions momentanées, ils s'encouragent mutuellement à peaufiner leurs écrits en cours. Si Jack Kerouac fait paraître *The Town and the City* en 1950, il s'affaire déjà à la rédaction de romans davantage représentatifs de son œuvre comme *On the Road*, *Visions of Cody*, *Doctor Sax* ou *The Subterraneans*, qui ne seront publiés qu'à partir de 1957. Quant à William S. Burroughs, il publie *Junkie : Confessions of an Unredeemed Drug Addict* en 1953 sous le pseudonyme de William Lee, tout en travaillant sur *Queer*. Enfin, Allen Ginsberg s'engage résolument sur la voie artistique le menant à *Howl and Other Poems*, notamment avec l'aide du poète américain William Carlos Williams. Étroitement inspirés des années où la *Beat Generation* bat son plein, ces écrits constituent l'aboutissement du mouvement des débuts, poussé par une vision artistique rédemptrice.

Subséquentement, la publication de ces mêmes ouvrages instaure soudainement une nouvelle ère, marquée dorénavant par la reconnaissance et la notoriété publiques des *beats*. En

⁸⁸ Charters, *The Portable Beat Reader*, p. 2.

effet, qu'ils répondent aux différents noms d'emprunt Sal Paradise, Carlo Marx ou Old Bull Lee au fil des pages de leurs romans à clef, Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William S. Burroughs sortent de l'ombre qui définissait jusqu'alors le caractère de la *Beat Generation*. D'ailleurs, le prochain chapitre développe plus en profondeur ce tournant décisif et irrévocable, causé en grande partie par la presse écrite. Les journaux et les magazines attirent non seulement, dans un premier temps, l'attention sur ce mouvement anonyme, mais lui portent également un intérêt ambivalent l'amenant à caractériser la *Beat Generation* pour mieux la comprendre. Dans cette interprétation du mouvement contreculturel, l'intervention de la presse éclipse momentanément la réflexion des livres *beat* et s'imposera comme une étape cruciale dans l'absorption de la *Beat Generation* dans la culture de masse.

3. La presse écrite à l'assaut

[The Beat Generation] is therefore both a safe and a dangerous subject to treat with. Safe in that anything you say will be partly true, and dangerous in that anything you say will be correctly termed an oversimplification.

David McReynolds pour *The Village Voice*, 11 mars 1959⁸⁹

À la fin des années cinquante, suivant les premiers ouvrages qu'elle offre au public américain, la *Beat Generation* s'expose pour la toute première fois aux commentaires extérieurs. Ainsi sujettes à un traitement médiatique sans précédent, les expériences relatées par Jack Kerouac, Allen Ginsberg ou William S. Burroughs sont tenues comme les gages d'un mouvement contreculturel plus large, faisant jour aux États-Unis. Plus qu'un simple groupe de compagnons au sein duquel les visées anticonformistes se mêlent aux ambitions littéraires, la *Beat Generation* apparaît comme l'un des nouveaux enjeux sociaux du *zeitgeist* d'après-guerre, poussant plus avant la définition prophétique de John Clellon Holmes sur la montée de cette jeune génération. Regardés comme les porte-parole du mouvement, les *beats* se voient sollicités de toute part, mais la presse écrite se révèle, par son pouvoir de diffusion, comme l'expression la plus tonitruante des questionnements que soulève la *Beat Generation* au pays. Bien que les critiques reconnaissent la difficulté de caractérisation d'une contreculture comparable à « an

⁸⁹ David McReynolds, « Youth "Disaffiliated" from a Phony World », *The Village Voice*, (11 mars 1959), dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 216.

unstable compound with an indefinite content⁹⁰ », les journaux et les magazines ne se lancent pas moins dans une quête pour la représenter à leur lectorat.

Entre les artistes authentiquement *beat* du milieu des années 1940 et le *beatnik* stéréotypé des médias de masse de la fin des années 1950, le présent chapitre vise à cerner le rôle d'intermédiaire qu'occupe la presse écrite à l'aube de ce glissement, ainsi que la manière dont elle infléchit la massification de cette contreculture. Grâce à la publication hautement remarquée des ouvrages *beat*, il sera d'abord question des débuts de l'intérêt de la presse pour la *Beat Generation*, et comment les tenants et les aboutissants de ces premières parutions laissent augurer l'analyse prochaine que d'innombrables articles vont dédier au mouvement à partir de 1957. Aussi, plutôt que d'appuyer sur la nature acerbe de certaines critiques notoires citées ordinairement dans l'historiographie, il sera question du fil conducteur unissant une sélection d'articles de différents horizons afin de mettre en lumière l'interprétation générale et propre qu'entretient la presse au sujet de la *Beat Generation*; celle-ci bascule du champ littéraire au commentaire social d'une contreculture. En s'écartant de la vision qu'ont les *beats* d'eux-mêmes et de leurs œuvres, la succession de nouvelles représentations que la presse met en rapport au mouvement propage parallèlement sa version particulière de la *Beat Generation* auprès des autres médias de masse, parfois au détriment des écrits originaux.

⁹⁰ Herbert Gold, « The Beat Mystique », dans Seymour Krim, dir., *The Beats : A Gold Medal Anthology*, Greenwich, Fawcett Publications, 1960, p. 156.

3.1 Le procès de *Howl and Other Poems*

Comme en font foi sa dizaine d'années passées dans un anonymat rarement troublé, la *Beat Generation* n'a pas éveillé un intérêt général immédiat et direct; à l'ombre de la tempête médiatique à venir, les *beats* se sont plutôt consacrés à leurs ouvrages, en accord avec leur nouvelle vision. Ce n'est qu'à l'achèvement de premiers écrits convaincants que les *beats*, poussés par leurs encouragements mutuels, partent à la quête de maisons d'édition réceptives à leur unicité. Par leur nature même, ces livres immortalisent à la fois les péripéties et l'énergie de la *Beat Generation* et constituent, pour ses lecteurs, une fenêtre sur la contreculture à la veille des années cinquante. Au moment où *Howl and Other Poems* par Allen Ginsberg est publié, une certaine conjoncture historique l'entoure. À lui seul, le caractère inédit de ce livre provoque le déclenchement d'une longue chaîne d'événements retentissants, menant ultimement aux premières marques d'intérêt de la presse écrite pour la *Beat Generation*. Jalonnée par un accueil tantôt chaleureux tantôt réprobateur, cette période charnière fait basculer les *beats* comme les représentants d'un mouvement souterrain à un mouvement bientôt connu de tous.

Au terme de plusieurs années inspiratrices écoulées à New York, la ville de San Francisco s'impose elle aussi comme un pôle de création déterminant pour les *beats*. Animée par un milieu ouvert aux expérimentations artistiques et dotée d'une structure *underground* favorisant la circulation des idées, la côte ouest américaine fait figure de tremplin pour les poètes de l'avant-garde. Thomas Parkinson, l'un des premiers spécialistes à s'intéresser à cette effervescence, capture en quelques mots l'interaction unissant la *Beat Generation* à l'atmosphère de North Beach : les *beats* « were supported by an environment that, in turn, they

changed⁹¹ ». Cette période, à laquelle ils prennent part au milieu des années cinquante, est appelée la *San Francisco Renaissance*, une expression rencontrée initialement dans *The Dharma Bums* par Jack Kerouac⁹². Elle s’amorce très exactement le 7 octobre 1955 à la Six Gallery, une galerie d’art coopérative menée par de jeunes artistes reliés au San Francisco Art Institute⁹³. Tel que le déclare l’annonce de l’événement rédigée par Allen Ginsberg, le soir même y seront réunis « [a] remarkable collection of angels on one stage reading their poetry⁹⁴ ». Ces poètes prometteurs sont Allen Ginsberg, Philip Whalen, Gary Snyder, Michael McClure et Philip Lamantia. Le maître de cérémonie, Kenneth Rexroth, est l’instigateur derrière la rencontre de ces écrivains aux affinités artistiques certaines. Cheville ouvrière de la *San Francisco Renaissance*, Rexroth est plus âgé que ses protégés et forme, aux côtés de Kenneth Patchen, Robert Duncan, Madeline Gleason et William Everson, l’avant-garde de la côte ouest dès la Seconde Guerre mondiale⁹⁵. De fait, lorsque Ginsberg arrive à San Francisco au début des années cinquante, il s’intègre aisément à ce cercle désireux de renverser les conventions.

C’est dans ce contexte que Ginsberg rédige *Howl and Other Poems* en août 1955, et qu’il en déclame des extraits devant un public fébrile, rassemblé à la Six Gallery. D’après Jack Kerouac, qui a fait le voyage, il ne fait aucun doute que l’occasion « was a mad night⁹⁶ ». En plus d’être un triomphe en elle-même, la soirée constitue un point tournant pour la vitalité de la

⁹¹ Parkinson, *A Casebook on the Beat*, p. 285.

⁹² Kerouac, *The Dharma Bums*, p. 13.

⁹³ Warren French, *The San Francisco Poetry Renaissance, 1955-1960*, Boston, Twayne, 1991, p. 14.

⁹⁴ James Campbell, *This is the Beat Generation : New York, San Francisco, Paris*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 178.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁶ Kerouac, *The Dharma Bums*, p. 13.

poésie américaine en raison, plus particulièrement, de la première lecture publique de *Howl*, qui marque les esprits présents. Le poète Michael McClure se remémore la performance et son retentissement :

*Ginsberg read on to the end of the poem, which left us standing in wonder, or cheering and wondering, but knowing at the deepest level that a barrier had been broken, that a human voice and body had been hurled against the harsh wall of America and its supporting armies and navies and academies and institutions and ownership systems and power-support bases*⁹⁷.

Témoin de ce moment historique, Lawrence Ferlinghetti saisit sa chance. Propriétaire du City Lights Bookstore, une librairie doublée d'une vocation d'édition destinée aux publications souterraines, Ferlinghetti écrit à Allen Ginsberg : « I greet you at the beginning of a great career. When do I get the manuscript ?⁹⁸ ». Non seulement s'agit-il là du commencement d'une grande amitié entre les deux hommes, mais aussi du prélude à la reconnaissance de la *Beat Generation*.

Howl and Other Poems se trouve ainsi publié un an plus tard, en octobre 1956, en tant que quatrième recueil de la série City Lights Pocket Poets. Pour des considérations économiques, les mille premières copies prévues par la maison d'édition sont imprimées en Angleterre⁹⁹. Toutefois, cette pratique comporte certains risques. Aussi tôt qu'en décembre 1955, Allen Ginsberg fait part de la situation à son frère Eugene, un avocat, afin d'obtenir ses conseils. Dans la lettre qu'il lui adresse, Ginsberg explique les obstacles entourant l'arrivée de *Howl* aux États-Unis : « City Lights, the people here publishing for me, are afraid it will be held

⁹⁷ Michael McClure, *Scratching the beat surface*, San Francisco, North Point Press, 1982, p. 168.

⁹⁸ Campbell, *This is the Beat Generation*, p. 183.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 186.

up in customs for obscenity¹⁰⁰ ». Au-delà des appréhensions que suscite le potentiel commercial du livre, Ginsberg et Ferlinghetti s'interrogent sur les empêchements légaux de sa distribution — et les recours judiciaires à leur portée. Au fait du caractère audacieux et provocant de l'ouvrage, Ginsberg ajoute : « The problem is whether I should cut out [les passages problématiques] (which I don't want to do)¹⁰¹ ». Leurs craintes se matérialisent le 25 mars 1957 lorsque le second envoi de *Howl and Other Poems*, en départ de Londres, est saisi par les douanes américaines à l'entrée au pays. Responsable des douanes et de la confiscation des cinq cent vingt recueils, Chester MacPhee s'exclame : « The words and sense of the writing is obscene. You wouldn't want your children to come across it¹⁰² ». Quelques jours plus tard, l'American Civil Liberties Union (ACLU), une association dédiée à la défense et à la préservation des droits et libertés individuelles, se prépare à contester l'embargo¹⁰³. Quand le procureur fédéral refuse d'engager des procédures de condamnation contre City Lights, le service des douanes est forcé de rendre les copies de *Howl*.

En revanche, l'œuvre d'Allen Ginsberg ne fait guère l'unanimité pour autant : le service de police de San Francisco entend sitôt reprendre l'affaire. En effet, le capitaine William Hanrahan, responsable de l'unité des mineurs, fait effort afin de censurer lui-même *Howl*, qu'il

¹⁰⁰ Allen Ginsberg à Eugene Brooks Ginsberg (26 décembre 1955) dans Morgan, *The letters of Allen Ginsberg*, p. 124.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Abe Mellinkoff, « Iron Curtain on The Embarcadero », *San Francisco Chronicle*, 28 mars 1957, dans Bill Morgan et Nancy J. Peters, *Howl on trial : the battle for free expression*, San Francisco, City Lights Books, 2006, p. 103.

¹⁰³ French, *The San Francisco Poetry Renaissance*, p. 23.

estime être une menace à la morale civique¹⁰⁴. Tandis qu'Allen Ginsberg et son compagnon Peter Orlovsky parcourent l'Europe, les forces policières arrêtent, le 3 juin 1957, Lawrence Ferlinghetti et Shigeyoshi Murao, un employé de la librairie. Leur caution est payée par l'ACLU, qui pourvoit d'ailleurs à leur défense au cours du procès *People of the State of California vs. Lawrence Ferlinghetti*. La plainte ainsi déposée allègue que Ferlinghetti a délibérément imprimé, publié et vendu des écrits obscènes et indécents, à savoir *Howl and Other Poems*¹⁰⁵. Par-dessus tout, l'enjeu du dossier se résume essentiellement à la question posée par Ralph McIntosh, adjoint au procureur de district : « In other words, your Honor, how far are we going to license the use of filthy, vulgar, obscene and disgusting language ? How far can we go ?¹⁰⁶ ». En s'objectant à la poursuite, la défense entreprend de faire appel à neuf témoins, experts de la littérature et de la poésie. Qu'il s'agisse de Mark Schorer, professeur à l'*English Department* de l'Université de Californie, ou de Kenneth Rexroth, père de la *San Francisco Renaissance*, l'ensemble des spécialistes convoqués établit que *Howl* incarne un effort véritable de la part de son auteur afin de traduire le portrait d'une certaine réalité et que le langage employé à cette fin appuie adéquatement le propos¹⁰⁷. Dans sa décision finale, rendue le 3 octobre 1957, le juge Clayton W. Horn approuve la conclusion des avocats de l'ACLU et annonce, en accord avec le Premier Amendement de la Constitution, que « the book "Howl and

¹⁰⁴ French, *The San Francisco Poetry Renaissance*, p. 22.

¹⁰⁵ Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg *et al.*, *Howl of the censor*, San Carlos, Nourse Pub. Co., 1961, p. 114.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 116.

Other Poems" does have some redeeming social importance, and [...] the book is not obscene. The defendant is found not guilty¹⁰⁸ ».

Une fois déclaré non coupable et encouragé par la renommée du procès, Lawrence Ferlinghetti remercie sarcastiquement l'agent des douanes, Chester MacPhee, qu'il tient garant du succès de *Howl and Other Poems* après avoir qualifié l'ouvrage de scandaleux : en une seule journée, dit Ferlinghetti, MacPhee a réalisé le travail de plusieurs années de battage publicitaire et serait digne de recevoir une médaille pour souligner l'exploit¹⁰⁹. Nonobstant la nature révolutionnaire de *Howl*, telle que confirmée par sa fameuse lecture à la Six Gallery, ce sont manifestement ces dissensions qui ont su éveiller, d'abord et avant tout, l'attention de la presse écrite. À partir des premiers écueils entourant la mise en marché du recueil de poèmes d'Allen Ginsberg, une succession d'articles, consacrés aux détails chronologiques de l'incident, apparaissent simultanément dans le journal de la métropole, le *San Francisco Chronicle*. Au lendemain de la saisie, le problème de la censure et la mainmise des services douaniers font couler beaucoup d'encre, de même que les protestations de la communauté littéraire de San Francisco. En accord avec une ligne éditoriale favorable à *City Lights* et à la liberté d'expression, le *Chronicle* analyse principalement les implications légales de l'affaire judiciaire et célèbre le précédent qu'elle instaure : les livres publiés aux États-Unis n'auront plus à craindre une mise à l'index¹¹⁰. D'ailleurs, à l'échelle nationale, les médias examinent plus attentivement

¹⁰⁸ Ferlinghetti, Ginsberg *et al.*, *Howl of the censor*, p. 127.

¹⁰⁹ William Hogan, « This World : Between the Lines », *San Francisco Chronicle*, 19 mai 1957, dans Morgan et Peters, *Howl on trial : the battle for free expression*, p. 107.

¹¹⁰ « Making of a Clown of San Francisco », *San Francisco Chronicle*, 6 juin 1957, dans Morgan et Peters, *Howl on trial : the battle for free expression*, p. 111 à 112; William Hogan, « Orwell's Big Brother is Watching Over

l'événement une fois le procès pour obscénité débuté. Devant l'importance de la cause et l'intérêt croissant, ceux-ci tendent à brosser un tableau du contexte historique afin d'étayer les éléments en jeu. Par l'ouverture que crée le procès, les journalistes sondent l'activité artistique d'enclaves bohémiennes comme Greenwich Village ou North Beach et lèvent le voile sur certains aspects de l'avant-garde¹¹¹. Peu à peu, il est davantage question de la valeur artistique de *Howl*, de son auteur Allen Ginsberg et, enfin, du mouvement auquel il appartient, c'est-à-dire la *Beat Generation*.

À titre d'exemple, l'un de ces premiers articles, appartenant à cette catégorie de reportages sensibles à la cause, paraît le 9 septembre 1957 dans les pages du magazine *Life*. Quelques semaines précédant la tombée du verdict, « Big Day for Bards at Bay » aborde brièvement le procès avant de porter son attention sur quelques acteurs du « burgeoning poetry revival¹¹² » de San Francisco. Allen Ginsberg, dépeint comme le « most exciting of young American poets¹¹³ », fait partie de la sélection des bardes présentés; juxtaposés aux portraits de Lawrence Ferlinghetti ou de Michael McClure, se trouvent de courts extraits de leurs écrits respectifs tels que les vers bannis de *Howl*. Peu de temps avant le dénouement de la poursuite, dans le *Saturday Review*, l'auteur John G. Fuller consacre lui aussi sa rubrique « Trade Winds » au procès, mais mentionne au passage un « nebulous group [...] being called the San Francisco Renaissance ... the New Generation of Revolt ... the Beat Generation¹¹⁴ ». En outre, il évoque

Us », *San Francisco Chronicle*, 6 juin 1957, dans Morgan et Peters, *Howl on trial : the battle for free expression*, p. 113 à 114; French, *The San Francisco Poetry Renaissance*, p. 128.

¹¹¹ French, *The San Francisco Poetry Renaissance*, p. 127.

¹¹² « Big Day for Bards at Bay : Trial Over 'Howl' and Other Poems », *Life*, (9 septembre 1957), p. 105.

¹¹³ *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁴ John G. Fuller, « Trade Winds », *Saturday Review*, n°40 (5 octobre 1957), p. 5.

l'esprit de la scène bohémienne de la côte ouest, qu'il compare à celle de Greenwich Village, où des jeunes femmes vêtues de noir et des jeunes hommes à la barbe passent leur soirée à discuter de Dalí, Dylan Thomas et du procès pour obscénité. De la même façon, dans « How Captain Hanrahan Made *Howl* a Best-Seller », le journaliste David Perlman expose en détail l'ambiance typique de North Beach autour de repaires comme le Coexistence Bagel Shop. Publié dans *The Reporter* en décembre 1957, l'article traite du procès de *Howl and Other Poems* par Allen Ginsberg, « a thirty-one-year-old member of [...] the "Beat Generation"¹¹⁵ ».

En plus des stratégies courantes que sont les lectures publiques, quelques membres influents de la *San Francisco Renaissance* se servent de la presse pour propager leurs écrits et, par extension, ceux de la *Beat Generation*. Avant même que le procès ne soit une éventualité, Kenneth Rexroth approche le respecté poète américain Richard Eberhart, qui signe alors des articles pour le *New York Times Book Review*¹¹⁶. En possession d'une copie non publiée de *Howl and Other Poems* que Rexroth lui a envoyée, Eberhart se rend sur la côte ouest et rédige un texte enthousiaste, « West Coast Rhythms ». Imprimé le 2 septembre 1956, l'article, qui encense le recueil de Ginsberg, coïncide expressément avec sa sortie¹¹⁷. Plus tard, tirant profit de la conjoncture entre le procès entourant *Howl* et la demande pour découvrir les écrivains *beat*, des publications alternatives sont également mises à contribution; ces organes parallèles détectent une conscience apparentée entre leur mission et celle des écrivains de la *San Francisco*

¹¹⁵ David Perlman, « How Captain Hanrahan Made *Howl* a Best-Seller », *Reporter*, n°17 (12 décembre 1957), p. 37.

¹¹⁶ Whaley, *Blows like a horn*, p. 18.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Renaissance. Créée par Barney Rosset, propriétaire de la maison d'édition anticonformiste Grove Press, la revue trimestrielle *Evergreen Review* voue son second numéro à la « San Francisco Scene¹¹⁸ ». Ponctué des textes d'Allen Ginsberg, de Jack Kerouac ou de Gary Snyder, l'édition paraît, avec grand éclat, à l'été 1957, juste à temps pour le déclenchement du procès¹¹⁹. Aussi, une rencontre prometteuse entre le poète Robert Creeley et Allen Ginsberg conduit à une collaboration remarquée pour la dernière édition du *Black Mountain Review*, publiée à l'automne 1957. Creeley, condisciple de l'institution éducative, artistique et expérimentale du Black Mountain College, invite Ginsberg à contribuer au numéro, qui présente pour l'occasion une sélection d'écrits de la *Beat Generation*¹²⁰. Tandis que les magazines américains à grand tirage introduisent un large public à l'activité créatrice d'enclaves bohémiennes, les revues alternatives renforcent les liens entre celles-ci et accentuent l'importance de la *Beat Generation* comme mouvement littéraire d'avant-garde auprès d'un lectorat averti.

Pourtant, lorsque le critique conservateur Norman Podhoretz¹²¹ rédige « Howl of Protest in San Francisco » en septembre 1957 pour *The New Republic*, sa réponse à l'endroit du procès pour obscénité rappelle la désapprobation que suscite en premier lieu *Howl and Other Poems*. Cette condamnation ne s'exprime pas qu'à l'intérieur des services douaniers ou policiers sous

¹¹⁸ *Evergreen Review History*, [en ligne], <http://www.evergreenreview.com/history/> (page consultée le 15 avril 2015).

¹¹⁹ Whaley, *Blows like a horn*, p. 20.

¹²⁰ French, *The San Francisco Poetry Renaissance*, p. 24.

¹²¹ La pensée conservatrice de Norman Podhoretz (1930-) se fixe durablement à la suite de ses premières critiques sur la *Beat Generation* : en 1960, et pour plusieurs décennies à venir, il s'installe à la tête du magazine *Commentary*, organe du néoconservatisme américain.

la forme implacable de la censure, mais se transpose également dans la presse : même en l'absence d'une poursuite judiciaire, *Howl* demeure une matière à controverse et un sujet de choix pour les journalistes¹²². Parmi les articles prenant en considération l'avant-garde, l'éditorial de Podhoretz est de ceux signalant les dangers implicites du recueil de poèmes, soit l'univers moralement répréhensible que Ginsberg décrit et, surtout, côtoie réellement :

*It turns out on close inspection that the San Francisco group is composed of two or three good writers, a half dozen mediocre talents, and several worthless fellow-travellers. What they all have in common is the conviction that any form of rebellion against American culture (which for them includes everything from suburbia and supermarkets to highbrow literary magazines like Partisan Review) is admirable, and they seem to regard homosexuality, jazz, dope-addiction, and vagrancy as outstanding examples of such rebellion*¹²³.

En réduisant la conscience artistique de Ginsberg et ses semblables à une rébellion immature, Podhoretz révèle un malaise plus profond que ne sauraient créer à eux seuls les mots crus employés dans *Howl*. Ce faisant, il fait écho aux reproches sous-jacents du capitaine Hanrahan ou d'une citoyenne américaine telle J. Leslie Jensen qui, dans le courrier des lecteurs du *San Francisco Chronicle*, donne son appui à MacPhee devant la menace que représentent des esprits comme ceux des *beats* : « If the people who oppose this filth sit quietly by while a minority of liberalites shout to open the gates to obscene books and poems it may well be that this minority will soon swamp the country with the filth and dirt they love so well¹²⁴ ».

¹²² Whaley, *Blows like a horn*, p. 16.

¹²³ Norman Podhoretz, « Howl of Protest in San Francisco », *The New Republic*, (septembre 1957), p. 20.

¹²⁴ « Letters to the editor », *San Francisco Chronicle*, avril 1957, dans Morgan et Peters, *Howl on trial : the battle for free expression*, p. 104.

En déclenchant une lutte entre la conservation d'une pureté morale et la liberté d'expression d'artistes à la conduite marginale, *Howl* symbolise un enjeu plus important et plus antagonique que ne l'est sa prose : il force davantage l'attention de la presse, tout en entraînant indirectement la *Beat Generation* dans sa ligne de mire. À la lumière des origines, de la raison d'être et des visées du mouvement, il ne fait aucun doute que les *beats* savent sa nature contreculturelle et dérangeante pour certains milieux. D'une part, Allen Ginsberg rédige *Howl* avec l'intention avouée de réveiller les Américains de ce qu'il estime être un sommeil anesthésiant¹²⁵. D'autre part, Lawrence Ferlinghetti saisit la portée historique de *Howl*, qu'il juge comme le poème le plus important depuis la Seconde Guerre mondiale et comme le produit archétypal de la culture de masse¹²⁶. En conséquence, Ferlinghetti souligne toute l'ironie de la condamnation d'une œuvre qui est le reflet de son époque :

*In condemning it, however, they are condemning their own American world. For it is not the poet but what he observes which is revealed as obscene. The great obscene wastes of "Howl" are the sad wastes of the mechanized world, lost among atom bombs and insane nationalisms, billboards and TV antennae...*¹²⁷.

Comme de juste, tandis que certains articles soutiennent les implications qu'instaure le procès de *Howl and Other Poems* et évoquent laconiquement le mouvement derrière cette avancée, d'autres ne se joignent guère à l'engouement. Entre John Hollander qui qualifie le recueil de « dreadful little volume¹²⁸ » ou Frederick Eckman qui le compare à une « celebration

¹²⁵ Andrea Carosso, *Cold War Narratives : American Culture in the 1950s*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 146.

¹²⁶ Hogan, « This World : Between the Lines », p. 107.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 107 et 108.

¹²⁸ John Hollander, « Poetry Chronicle », *Partisan Review*, vol. 24 (printemps 1957), p. 197.

of the intellectual outlaw¹²⁹ », les critiques réticentes aux poèmes de Ginsberg préludent au déferlement médiatique concernant la *Beat Generation*. Devant l'étendue des réactions, Allen Ginsberg atteint vraisemblablement son objectif de commotion. Bien que *Howl and Other Poems* s'impose rapidement comme un livre capital au sein de l'avant-garde, il n'en demeure pas moins que le spectacle entourant son procès projette les *beats*, pour la première fois, dans les pages des journaux et des magazines. Bientôt, grâce à l'effet conjugué de la publication prochaine de *On the Road*, la *Beat Generation* laisse son empreinte sur la conscience populaire au fil des critiques de plus en plus nombreuses qui lui seront portées.

3.2 La publication de *On the Road*

En novembre 1958, plus d'une année après le procès de *Howl and Other Poems*, Jack Kerouac participe à un forum universitaire intitulé « Is There a Beat Generation ?¹³⁰ ». Devant une table ronde constituée de quelques experts, Kerouac prononce un discours explicitant les origines et la diffusion du mouvement. Au fil de son exposé, l'écrivain évoque qu'à la veille de la publication de *On the Road*, une montée de « strange hep-cats and even college kids¹³¹ » se profile à l'horizon; employant des expressions argotiques, ceux-ci arborent une manière d'être lui rappelant l'énergie typique du Times Square des années quarante. Sur ce point, Kerouac estime que la parution de son roman phare en 1957 donne le coup d'envoi à cette effervescence

¹²⁹ Frederick Eckman, « Neither Tame Nor Fleecy », *Poetry*, n°90 (septembre 1957), p. 391.

¹³⁰ McNally, *Desolate angel : Jack Kerouac, the Beat generation, and America*, p. 258.

¹³¹ Kerouac, « Beatific : On the Origins of the Beat Generation », p. 60.

palpable : « it burst open, it mushroomed, everybody began yelling about a Beat Generation¹³² ». En effet, le succès de *On the Road* est inséparable de l'importante exposition que lui accorde la presse qui, se penchant sur la contreculture décrite en ses pages, la relie à l'activité d'Américains convergeant vers les quartiers bohémiens. Conséquemment, le terme *Beat Generation* se trouve utilisé par les médias afin de désigner un mouvement n'étant plus seulement littéraire et *underground*, mais pour qualifier un phénomène englobant tous ceux qui, suivant son interprétation à la fin des années 1950, font montre d'une individualité semblable à celle des *beats* originaux.

Face à la publication houleuse de *Howl and Other Poems*, celle de *On the Road* n'est pas en reste avec son lot de moments d'attente, d'excès de confiance, de doutes et de rejets. Après avoir composé l'ouvrage sur un seul et unique rouleau de parchemin au printemps 1951, Jack Kerouac entend présenter sur-le-champ le manuscrit de 125 000 mots à son ami Robert Giroux¹³³. Éditeur chez Harcourt, Brace & Co., Giroux a précédemment donné la chance à *The Town and the City*, le premier roman de Kerouac. Cette fois, lorsqu'il reçoit l'écrivain et le rouleau démesuré qu'il tient sous son bras, Giroux ne partage guère l'enthousiasme de Kerouac¹³⁴. Vexé, ce dernier se tourne vers d'autres maisons d'édition new-yorkaises; entre-temps, il fait amende honorable en rédigeant le texte sous une forme convenable et en procédant à certaines modifications¹³⁵. Ainsi, au début de l'année 1953, Viking Press prend grand intérêt

¹³² Kerouac, « Beatific : On the Origins of the Beat Generation », p. 60.

¹³³ Johnson, *The Voice is All : the lonely victory of Jack Kerouac*, p. 399.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 400.

à *On the Road*, notamment grâce aux exhortations de l'un de ses éditeurs, Malcolm Cowley, qui décèle l'attrait que pourrait exercer le livre auprès d'un plus jeune public¹³⁶. Seulement, Jack Kerouac ne signe un contrat avec la maison d'édition que le 11 janvier 1957 : chez Viking Press, les éditeurs repoussent la publication de *On the Road*, se montrant indécis quant à la sortie propice d'un roman aussi audacieux¹³⁷.

Appuyé par la renommée du procès de *Howl* et le chapelet d'articles qui en découlent, le potentiel commercial de *On the Road* arrive finalement à point pour Viking Press, qui souhaite tirer parti de l'intérêt grandissant pour la *San Francisco Renaissance* et la *Beat Generation*¹³⁸. Afin de concorder avec la tenue du procès, le roman de Jack Kerouac paraît conséquemment le 5 septembre 1957¹³⁹. Malgré la rapidité relative avec laquelle Kerouac rédige l'ouvrage, plus de six années séparent son écriture de sa publication. Surtout, une durée plus grande encore se creuse entre la découverte de la *Beat Generation* par la presse et la traversée des États-Unis qu'entreprennent Jack Kerouac et Neal Cassady à la fin des années quarante, le voyage historique ayant donné forme à *On the Road*. La première de couverture du livre de poche présente avec entrain le roman comme la bible de la *Beat Generation* « that tells all about today's wild youth and their frenetic search for Experience and Sensation¹⁴⁰ ». D'un même élan, la quatrième de couverture définit la *Beat Generation* comme : « the frenetic young men and their

¹³⁶ Campbell, *This is the Beat Generation*, p. 163.

¹³⁷ Joyce Johnson, *Minor Characters*, New York, Penguin Books, [1983] 1999, p. 137.

¹³⁸ Morgan, *The typewriter is holy : the complete, uncensored history of the Beat Generation*, p. 133.

¹³⁹ Whaley, *Blows like a horn*, p. 20.

¹⁴⁰ Jack Kerouac, *On the Road*, New York, New American Library, 1957, première de couverture (Coll. « Signet novel »).

women restlessly racing from New York to San Francisco, from Mexico to New Orleans in a frantic search – for Kicks and Truth¹⁴¹ ».

Vraisemblablement, les conditions sont réunies pour contribuer au succès du roman qui, le jour même de sa sortie, reçoit une critique remarquablement élogieuse de la part du *New York Times*. Point tournant à la reconnaissance publique de la *Beat Generation* comme mouvement littéraire et contreculturel, le fameux article que consacre le quotidien au roman de Kerouac le propulse d'ailleurs dans la liste des *bestsellers* pour plusieurs semaines¹⁴². Joyce Johnson, aux côtés de Jack Kerouac lorsqu'il prend possession de l'un des premiers exemplaires du journal au milieu de la nuit, se rappelle leur ébahissement partagé, de même que le rejaillissement de la critique : « We returned to the apartment to go back to sleep. Jack lay down obscure for the last time of his life. The ringing phone woke him the next morning and he was famous¹⁴³ ». Heureux hasard ou manœuvre délibérée venant de Viking Press, le responsable des critiques littéraires du *New York Times*, le conservateur Charles Poore, est absent au moment où la copie de *On the Road* est rendue disponible; celle-ci se retrouve entre les mains d'un nouveau critique, soit Gilbert Millstein¹⁴⁴. Sans détour, Millstein hisse Kerouac au rang d'emblème de la *Beat Generation* : « But the fact is that “On the Road” is the most beautifully executed, the clearest and the most important utterance yet made by the generation Kerouac himself named years ago as “beat”, and whose principal avatar he is¹⁴⁵ ». Dressant un parallèle entre l'importance que

¹⁴¹ Kerouac, *On the Road*, quatrième de couverture.

¹⁴² McNally, *Desolate angel : Jack Kerouac, the Beat generation, and America*, p. 242.

¹⁴³ Johnson, *Minor Characters*, p. 185.

¹⁴⁴ Morgan, *The typewriter is holy : the complete, uncensored history of the Beat Generation*, p. 136.

¹⁴⁵ Gilbert Millstein, « Books of the Times », *The New York Times*, 5 septembre 1957, p. 27.

représente *The Sun Also Rises* d'Ernest Hemingway pour la *Lost Generation* des années vingt, Millstein perçoit *On the Road* comme l'œuvre suprême de la *Beat Generation*. Saisissant du même coup la nature du livre et son esprit contreculturel, Gilbert Millstein propose une définition annonciatrice de la *Beat Generation* :

*The "Beat Generation" and its artists display readily recognizable stigmata. Outwardly, these may be summed up as the frenzied pursuit of every possible sensory impression, an extreme exacerbation of the nerves, a constant outraging of the body. (One gets "kicks"; one "digs" everything, whether it be drink, drugs, sexual promiscuity, driving at high speeds or absorbing Zen Buddhism.) Inwardly, these excesses are made to serve a spiritual purpose, the purpose of an affirmation still unfocused, still to be defined, unsystematic*¹⁴⁶.

Parce qu'il exprime tout le caractère des jeunes années où les écrivains *beat* élaborent leur *New Vision*, *On the Road* s'avère inséparable de la *Beat Generation*. La gloire spectaculaire du livre se trouve dès lors accompagnée de la découverte, par la presse écrite, du mouvement qu'il dépeint.

Comme ce fut le cas pour *Howl*, la réussite commerciale de *On the Road* est appuyée par un concours de circonstances extérieures, savamment orchestrées ou non. D'ailleurs, la curiosité que le roman suscite chez les magazines et les journaux dérive, entre autres, de sa publication opportune dans le contexte historique et sociodémographique des États-Unis d'alors. En mettant des mots sur la quête identitaire que ses amis et lui entreprennent en marge du conformisme des années cinquante, Kerouac reflète par le fait même l'impatience gagnant un certain pan de la

¹⁴⁶ Millstein, « Books of the Times », p. 27.

jeunesse américaine¹⁴⁷. Le succès de *On the Road* réside en grande partie dans la justesse de ses descriptions se faisant l'écho d'une transformation concomitante et plus large ayant cours dans la société américaine; celle-ci est portée par des jeunes à la recherche de leur liberté individuelle. En célébrant le non-conformisme, les *beats* proposent par leurs œuvres un nouvel espace identitaire attrayant pour les membres de la génération d'après-guerre. En effet, dans *Cold War Narratives : American Culture in the 1950s*, Andrea Carosso conclut que *On the Road* et *Howl* fournissent « a rhetorically persuasive historical roadmap to the development of that generational identity¹⁴⁸ ». Bien que les *beats* nomment spontanément leur groupe la *Beat Generation*, ils définissent à travers leur succès populaire des valeurs identitaires autres que celles résultant de la société de consommation des États-Unis et de sa culture militariste¹⁴⁹. Sur cette base, la presse est prompte à reconnaître le bouillonnement que révèle *On the Road* et a tôt fait de s'intéresser au sens de la *Beat Generation* suivant la publication du roman, tombant alors à pic.

À cet effet, l'intérêt de la presse pour la *Beat Generation* s'avère conséquemment doublé d'une volonté, chez les journalistes, de présenter un mouvement actuel à son lectorat, en dépit de l'opinion des *beats*. Selon Jack Kerouac, pour qui la *Beat Generation* arrive à son terme au tournant des années cinquante, *On the Road* est l'ultime témoignage de cette période durant laquelle ses amis et lui vivent leur passage à l'âge adulte¹⁵⁰. En accord avec ses propres visées mercantiles et les transformations en cours dans la société américaine, la presse fait fi du

¹⁴⁷ Carosso, *Cold War Narratives*, p. 129.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 151 et 152.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ Morgan, *The typewriter is holy : the complete, uncensored history of the Beat Generation*, p. 134.

sentiment de Kerouac. Au fil des nombreux articles à venir, la jeunesse américaine qui s'inspire de *On the Road*, partage l'esprit contreculturel de ses protagonistes ou fréquente des enclaves bohémiennes, se voit associée à la *Beat Generation*. Revenant sur le rôle d'icône qu'il incarne contre son gré, Jack Kerouac décrit à son agent littéraire, Sterling Lord, le malaise qu'il ressent :

Just like in New York or Frisco or anywhere there they are all hunching around in marijuana smoke, talking, the cool girls with long thin legs in slacks, the men with goatees, all an enormous drag after all and at the time (1957) not even started yet officially with the name of « Beat Generation ». To think that I had so much to do with it, too, in fact at that very moment the manuscript of Road was being linotyped for imminent publication and I was already sick of the whole subject... All this was about to sprout out all over America even down to High School level and be attributed in part to my doing !¹⁵¹.

À l'échelle personnelle, Kerouac est manifestement accablé par la popularité fracassante de *On the Road*, d'autant plus qu'il se trouve à New York, séparé de ses compagnons *beat* et seul à braver le raz-de-marée médiatique¹⁵². Quant à la presse, son besoin impératif d'être au devant de l'actualité l'emporte sur le reste : pour garantir l'intérêt commercial ainsi que la vente des journaux et des magazines, la presse a besoin que la *Beat Generation* soit un mouvement imminent en apparence. En d'autres mots, pour tirer profit de la richesse populaire de la *Beat Generation*, il s'avère nécessaire pour la presse que son lectorat croit à un mouvement contreculturel en pleine expansion et captivant. Tel que le soutient Bill Morgan, spécialiste de

¹⁵¹ Jack Kerouac à Sterling Lord (16 avril 1965), dans Ann Charters, *Jack Kerouac : selected letters (1957-1969)*, New York, Viking, 1999, p. 398.

¹⁵² Morgan, *The typewriter is holy : the complete, uncensored history of the Beat Generation*, p. 136.

la *Beat Generation* : « For the American press, *On the Road* stood for something that was not history, but the beginning of what it wanted to call the Beat Generation¹⁵³ ».

À la lumière du procès pour *Howl and Other Poems* et la publication de *On the Road*, la curiosité que suscitent les *beats* annonce, au-delà de leurs premières publications et autres outils promotionnels sous leur contrôle, tout le pouvoir dont disposent les médias d'après-guerre pour propager la culture – et la *Beat Generation*. Animés d'un idéal visant à partager le plus possible leurs écrits, les *beats* et leur personnalité sans concessions attirent l'attention de la presse au rythme des controverses. À son tour, la presse fait sienne, en accord avec ses propres objectifs, l'occasion historique qu'incarne la *Beat Generation* dans le contexte sociodémographique et l'enchaînement des événements. Par la publication de ses œuvres, la *Beat Generation* rend indirectement la contreculture accessible aux masses, tout comme elle se trouve *de facto* soumise à une représentation de la part des journalistes et des critiques. Aussi la presse occupe-t-elle un rôle d'intermédiaire, mais non moins déterminant, dans l'exposition qu'elle propose de la *Beat Generation* auprès des Américains, comme mouvement souterrain sur la voie de sa massification.

3.3 Une analyse de la *Beat Generation*

Selon la théorie du sociologue Karl Mannheim, détaillée dans son essai *The Problem of Generations* publié en 1923, une génération est la résultante d'une conjoncture entre une cohorte de personnes du même âge et les événements historiques en cours; elle les incline à un mode de

¹⁵³ Morgan, *The typewriter is holy : the complete, uncensored history of the Beat Generation*, p. 135.

pensée et, à un bagage d'expériences qui leur sont à la fois communs et caractéristiques. Semblablement, dans son étude *Rebels : Youth and the Cold War Origins of Identity*, Leerom Medovoi argue qu'une génération distincte émerge au moment où elle rompt avec les anciennes conventions et articule de nouvelles conceptions en contrepartie¹⁵⁴. Prenant en exemple *Howl and Other Poems* et *On the Road*, Medovoi ajoute que l'avènement de certains écrits à une période opportune détermine chez les jeunes le sens historique de leur génération : il s'agit de ce qu'il appelle un « hegemonizing act of representation¹⁵⁵ » et reconnaît que cette action peut découler d'une intervention extérieure au groupe générationnel. De toute évidence, la presse prend part à la définition populaire de la *Beat Generation*, d'autant plus que l'entrée remarquable des ouvrages *beat* engendre plus que de simples critiques littéraires, mais une foule d'articles voués à cerner l'importance historique du mouvement aux États-Unis à la fin des années cinquante. Presque à l'instant où les *beats* sont publiés, la presse est non seulement le premier média à les découvrir, mais le premier à traiter de la *Beat Generation*, et ce, de manière suffisamment durable, intarissable et uniforme pour établir une représentation du mouvement, parallèlement absorbée et reflétée par la culture de masse.

Tel que l'exemplifie le point de non-retour que déclenchent le procès de *Howl* et la publication de *On the Road* quant à la reconnaissance de la *Beat Generation*, il apparaît nécessaire à ce moment-ci de décrire brièvement les raisons prêtées au traitement de la presse à l'endroit du mouvement, qui s'étend jusqu'au début des années 1960. Au fil de l'évolution historiographique sur la *Beat Generation*, le déferlement des critiques dans la presse est analysé

¹⁵⁴ Leerom Medovoi, *Rebels : youth and the Cold War origins of identity*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 215.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 216.

selon différents angles dans le dessein de réhabiliter la valeur du mouvement au sein de la littérature américaine et, par le fait même, l'affranchir des généralisations incisives qui lui ont été attribuées pour faire place à la vision originale de ses instigateurs. Qu'importe les raisons particulières parfois mises de l'avant, ces points de vue divers se complètent les uns les autres pour expliquer l'importante critique de la presse à l'endroit des *beats*. Au premier rang des thèses souvent évoquées ou sous-entendues, se trouvent l'essence contreculturelle de la *Beat Generation* et, par extension, l'injure morale qu'elle symbolise face aux valeurs conformistes de la société de consommation aux États-Unis. Suivant ce postulat, les périodiques et les magazines ne saisissent guère l'approche unificatrice des expériences et des écrits de la *Beat Generation*, mais conçoivent plutôt ses livres comme des marques de maux sociaux faisant l'apologie d'un mode de vie menaçant l'ordre établi¹⁵⁶. Chaque récente publication, sortie publique des *beats* ou fait divers se rapportant à la *Beat Generation* deviendrait ainsi l'occasion d'un nouvel article pour dénoncer l'impertinence du mouvement et son influence néfaste sur les jeunes, même à l'intérieur de revues à grand tirage aussi variées sur le spectre idéologique que *Life*, *Time*, *Look*, *The Nation*, *The New Republic*, *The Reporter*, *Esquire*, *Horizon* ou *Harper's Magazine*. Toutefois, d'autres éclaircissements imputent la virulence des critiques à l'état de fait inhérent de la presse écrite des années cinquante plutôt qu'au potentiel socialement préoccupant de la *Beat Generation*.

¹⁵⁶ Fred W. McDarrah et Gloria S. McDarrah, *Beat Generation : Glory Days in Greenwich Village*, New York, Schimer Books, 1996, p. VI.

Comme le soutient John Tytell, la chasse gardée de l'*establishment* littéraire pousse ses représentants à prendre à partie les écrivains *beat*¹⁵⁷. *On the Road*, *Howl* et plus tard *Naked Lunch* sont, par leur style révolutionnaire, une tare au statu quo de la littérature et de la culture américaines¹⁵⁸. Le duel qui en dérive, entre le milieu des critiques littéraires et les écrivains avant-gardistes de la côte ouest, se transporte avec grand fracas dans les magazines littéraires nationaux tels que le *New York Times Book Review*, le *Saturday Review* ou *Poetry*. Dans le même ordre d'idées, dans *Critical Crossings : The New York Intellectuals in Postwar America*, Neil Jumonville estime que la *Beat Generation* devient l'une des cibles des *New York Intellectuals*, à la tête de magazines comme *Partisan Review*, *Commentary* et *Dissent*. Entre autres formé de critiques notoires tels Norman Podhoretz, Lionel et Diana Trilling, John Hollander ou Alfred Kazin, le groupe se montre réfractaire à toute bravade menée envers leur approche pragmatique et rationnelle; échappant à leur ligne de conduite se trouvent non seulement les *beats*, mais également les communistes, les « totalitarian liberals » et tous ceux qui appuient la culture de masse, la contreculture et la Nouvelle Gauche des années soixante¹⁵⁹. Par conséquent, Jumonville signale tout le danger que représente pour eux la *Beat Generation* :

The worst that could happen, of course, would be for the relatively isolated and ignored Beat culture to penetrate mass culture and combine in a monstrous hybrid—

¹⁵⁷ Tytell, *Naked Angels : the lives and literature of the beat generation*, p. 29.

¹⁵⁸ Thomas Newhouse, *The Beat Generation and the popular novel in the United States, 1945-1970*, Jefferson, McFarland, 2000, p. 2.

¹⁵⁹ Neil Jumonville, *Critical Crossings : The New York Intellectuals in Postwar America*, Berkeley, University of California Press, 1991, p. XIII.

*and then be disseminated into widespread prominence through the media of mass culture. [...] That was precisely what they would later believe happened [...]*¹⁶⁰.

Qu'ils dénoncent l'anti-intellectualisme ou les tendances criminelles de la *Beat Generation*, les *New York Intellectuals*, comme l'avance Dennis McNally, « were probably also troubled by the knowledge that more and more copies of *Howl* and *On the Road* were going out to Des Moines and Pocatello and El Paso, where few people indeed bought the *Partisan Review*¹⁶¹ ». À cela s'enchaînent ce qui pourrait être qualifié de différends sévissant entre les *beats* et certains critiques les ayant personnellement côtoyés. Les flèches que décochent Norman Podhoretz, John Hollander et Lionel Trilling à l'endroit de Jack Kerouac et d'Allen Ginsberg seraient aussi le résultat d'une guerre de mots et d'idées entre ces hommes ayant fréquenté l'université Columbia à la même époque. Selon Jonah Raskin, cette querelle entre anciens collègues de classe s'est rapidement propagée d'un magazine littéraire à l'autre dans les années 1950 et au début des années 1960¹⁶². Enfin, même un défenseur *beat* comme Kenneth Rexroth a fait volte-face et produit un grand nombre de critiques acerbes à l'endroit de Kerouac suite à une série d'événements interpersonnels dont il a souffert¹⁶³.

Quel que soit l'effet respectif de ces différents facteurs sur le plan d'action que poursuivent ou non les critiques, le dénouement demeure le même : des journaux populaires aux magazines littéraires, la presse américaine s'ingénie à définir en ses propres termes la *Beat Generation* et diffuse une interprétation transformée de ce qu'Allen Ginsberg, Jack Kerouac et

¹⁶⁰ Jumonville, *Critical Crossings : The New York Intellectuals in Postwar America*, p. 191.

¹⁶¹ McNally, *Desolate angel : Jack Kerouac, the Beat generation, and America*, p. 258.

¹⁶² Raskin, *American scream*, p. 201.

¹⁶³ Campbell, *This is the Beat Generation*, p. 264.

William S. Burroughs conçoivent, au milieu des années quarante, comme un mouvement spontané et anonyme, censé guider leurs désirs de création. Bien que l'historiographie rappelle généralement la préoccupation unanime qu'ont les critiques de tourner en dérision les *beats*, ces derniers prennent manifestement la *Beat Generation* comme l'expression d'un phénomène contreculturel d'une importance certaine¹⁶⁴. Pour cette raison et pour lever le voile sur l'ascendant qu'exerce la presse écrite sur la massification du mouvement, il s'avère fondamental de cibler cette interprétation résultant de la somme des articles qu'elle publie. Vraisemblablement unis par un fil conducteur, ceux-ci ouvrent grand le champ des représentations associées à la *Beat Generation*, expliquant essentiellement la distance qui sépare la vision originelle des *beats* et les images récurrentes qu'ils éveillent ensuite dans la culture de masse. À la base de son analyse du mouvement contreculturel, la presse écrite tend à évacuer les subtilités étymologiques et sémantiques pour rassembler plusieurs figures sociales du moment sous le terme de la *Beat Generation*. Les bohémiens, les *hipsters* de même que les délinquants juvéniles sont, par l'association d'idées qu'établissent les critiques, décidément apparentés aux *beats*. L'analogie ne s'arrête pas là, car chacun de ces groupes distincts connote une série de stéréotypes à propos de ses attitudes, son mode de vie ou ses croyances qui foisonnent dans la presse et qui influencent la représentation générale de la *Beat Generation*. À partir de ces manifestations contreculturelles qu'énumèrent *ad nauseam* les critiques, ces derniers répandent de nombreuses théories sur les fondements du mouvement, s'éloignant un peu plus des ouvrages originaux; mises ensemble, les représentations de la presse transforment bientôt le *beat* en *beatnik*.

¹⁶⁴ Cook, *The Beat Generation*, p. 91.

3.3.1 Le croisement des types sociaux

Pour décrire le phénomène unique qu'est la *Beat Generation* à son lectorat, la presse le relie à un type social de notoriété publique et déjà chargé d'une longue histoire de critiques, c'est-à-dire le bohémien. À la suite de la publication de *On the Road*, Jack Kerouac est présenté comme le messager « of a new group of rebels and Bohemians who called themselves the Beat Generation [...] showing up in various mass-circulation magazines [...] »¹⁶⁵. Surnommés « the last of the bohemians of Greenwich Village »¹⁶⁶ dans la série d'articles que leur consacre le *New York Daily News*, les *beats* sont définis comme les descendants de la « old bohemia » s'étant constituée dans les quartiers bohémiens et ouvriers des grands centres urbains. Insistant sur cette filiation, Ernest van den Haag avance également que la *Beat Generation* mobilise des personnes « engaged in the occupations that since the nineteenth century have been related to bohemian styles : artists, writers, performers, et al »¹⁶⁷, mais conclut qu'aucune donnée quantitative quant à leur nombre n'est disponible. Malgré tout, la presse est prompte à dresser un parallèle entre les antécédents transgresseurs de la bohème et la contreculture des *beats*, ajoutant au passage de nouvelles personnalités à la *Beat Generation*. Aux côtés de l'inclination artistique et rebelle de la bohème s'apparentant à celle des *beats*, Norman Podhoretz et Seymour Krim intègrent au

¹⁶⁵ Norman Podhoretz, « The Know-Nothing Bohemians », *Partisan Review*, vol. 25 (printemps 1958), p. 305.

¹⁶⁶ Edward Klein, « They Dig Booze, Jazz and Sex », *New York Daily News*, 19 février 1958, dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 179.

¹⁶⁷ Ernest Van den Haag, « Kerouac Was Here », *Social Problems*, vol. 6, n°1 (été 1958), p. 24.

mouvement tous ceux répondant au « Bohemianism of On the Road¹⁶⁸ », notamment la kyrielle de jeunes qui embrassent une vie « similar to the kind that Kerouac writes about¹⁶⁹ ».

De la même façon, pour les deux auteurs, certains banlieusards américains « who uneasily think of themselves as conformists and of Bohemianism as the heroic road¹⁷⁰ » se montrent réceptifs à la *Beat Generation*. Dans « A Very Exclusive Club », Malcolm Bradbury avance à son tour que le « bohemianism became easy » à un point tel que « anybody could play¹⁷¹ ». Sur ce point, Krim souligne le rayonnement de cette effervescence bohémienne que catalysent les *beats* et illustre son entremêlement subséquent à la classe moyenne :

What once was the inner circle of bohemia has expanded its values through modern jazz and the dissemination of avant garde art of all kinds to the very gates of the middle-class, and if you leaf through the men's magazines today you will see that the so-called bohemian values have now become a part of American life; [...] Many Americans seem to be living, or as Kerouac would perhaps more honestly say, trying to make it, on this same screwy scene¹⁷².

Quoi qu'il en soit, Podhoretz estime que le bohémianisme des années cinquante se révèle profondément différent de celui de ses prédécesseurs et donc bien piètre en comparaison, d'où le titre de son article « The Know-Nothing Bohemians¹⁷³ ». Les premières observations au sujet de la *Beat Generation* sont imprégnées tout autant par les critiques antécédentes dirigées contre

¹⁶⁸ Podhoretz, « The Know-Nothing Bohemians », p. 306.

¹⁶⁹ Seymour Krim, « King of the Beats », *Commonweal*, (2 janvier 1959), p. 77.

¹⁷⁰ Podhoretz, « The Know-Nothing Bohemians », p. 306.

¹⁷¹ Malcolm Bradbury, « A Very Exclusive Club », *The Reporter*, n°21 (9 juillet 1959), p. 40.

¹⁷² Krim, « King of the Beats », p. 77 et 78.

¹⁷³ Podhoretz, « The Know-Nothing Bohemians », p. 307 et 308.

les bohémiens comme en fait foi un fameux éditorial, paru un siècle plus tôt dans le *New York Times*, selon lequel « the Bohemian cannot be called a useful member of society, and it is not an encouraging sign [...] that the tribe has become so numerous [...] as to form a distinct and recognizable class¹⁷⁴ ».

La presse étend davantage le sens de la *Beat Generation* lorsqu'elle y assimile le *hipster*, dont la réputation sulfureuse, telle que présentée précédemment, est popularisée par Norman Mailer grâce à l'essai *The White Negro*. Certes, les *beats* se frottent au milieu tumultueux où les *hipsters* abondent, mais le regard qu'ils posent sur eux est plutôt marqué par leur amitié avec Herbert Huncke et leur sensibilité pour les esprits marginaux; de fait, leur rapport aux *hipsters* se constitue bien avant la première publication de *The White Negro* en 1957. En revanche, c'est la définition proposée par Mailer, désignant le potentiel violent et hostile du *hipster*, que la presse simplifie et associe à la *Beat Generation*¹⁷⁵. Établissant que les *hipsters* « now are absorbed into the "beat generation"¹⁷⁶ », les critiques emploient une variété de vocables pour dénommer les membres du mouvement, scellant un peu plus l'existence des *beats* à celle des *hipsters* : « the beat hipsters », « the cool hipsters », l'« American hipster », « the beatsters » ou encore « the hipsters-lovers of the Beat Generation ». Se demandant comment « this frigid soul

¹⁷⁴ « The Bohemian », *The New York Times*, 6 janvier 1858, dans Albert Parry, *Garrets & Pretenders: A History of Bohemianism in America*, New York, Cosimo Classics, 2005 [1933 et 1960], p. 87.

¹⁷⁵ Cook, *The Beat Generation*, p. 95.

¹⁷⁶ Van den Haag, « Kerouac Was Here », p. 24.

get to be a hero ?¹⁷⁷ » dans la littérature, Herbert Gold tient directement responsable Jack Kerouac, qui encense cet « hipster creature » dans son œuvre.

Le rapprochement que dresse la presse entre le *hipster* et la *Beat Generation* dérive non seulement de leur contemporanéité et de l'analyse de Norman Mailer, mais de l'attitude similaire que les critiques perçoivent chez ces deux types sociaux. Selon Gold, le *hipster* est abattu, tout comme l'est le *beat*, pris à son sens premier; pareillement pour Klein, « the hipsters have no ambition to make over the world and ask only to be left alone so they can “dig” the most from what they call “their” generation¹⁷⁸ ». En dépit de l'essence créatrice qu'instillent Kerouac, Ginsberg et Burroughs à la *Beat Generation*, la définition de Mailer, qui enlève toute sensibilité artistique aux *hipsters*, prime : « the hipster doesn't want to feel; he keeps cool. [...] He carries books without reading them, drives cars without going anyplace, goes places without arriving anywhere. He is beat. In other words, he's in trouble feeling¹⁷⁹ ». Eugene Burdick résume cet état d'indolence extrême du *hipster* en le comparant à une figure déjà établie : le nihiliste. Reconnaissant qu'une investigation agressive est en cours dans la presse pour identifier les marques authentiques du *beat* et du *hipster*, Burdick se lance néanmoins dans cette course en affirmant que le nombre d'*hipsters* véritables est faible, mais que le mouvement ratisse large. Dans son article pour *The Reporter*, il conclut que la *Beat Generation* est envahie de « fellow travelers » comme à l'époque du Parti communiste, soit les « onlookers, people who secretly

¹⁷⁷ Herbert Gold, « How to Tell the Beatniks from the Hipsters », *The Noble Savage*, n°1 (mars 1960), dans Fred W. McDarragh, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 165.

¹⁷⁸ Klein, « They Dig Booze, Jazz and Sex », p. 179.

¹⁷⁹ Gold, « How to Tell the Beatniks from the Hipsters », p. 165.

had jobs and “cared” about family and money and position, but liked to slouch into “the place” [...] where wine and beer and improvised jazz are served up¹⁸⁰ ».

Enfin, la dangerosité du *hipster* se conjugue à celle d’un nouveau type social antagonique, intimement lié à la culture adolescente d’alors aux États-Unis : le délinquant juvénile. Figure extérieure à l’éthos de la *Beat Generation*, le délinquant juvénile est toutefois mis en relation avec les *beats*, devenant l’un des stéréotypes les plus tenaces que le mouvement ait à porter¹⁸¹. De toute évidence, la presse écrite est à l’origine de cette association, car les critiques sont nombreux à établir la corrélation entre les *beats* et les adolescents. Dans son article pour *Saturday Review*, John Ciardi conclut catégoriquement que la *Beat Generation* est non seulement juvénile, « but certainly related to juvenile delinquency through a common ancestor whose best name is Disgust¹⁸² ». Le parallèle que dresse la presse entre la *Beat Generation* et la délinquance juvénile amène l’auteur Alan Bisbort à comparer le mouvement à un « semantic vacuum cleaner, pulling all manner of rebellion together in one place¹⁸³ ».

Cependant, les préoccupations que suscitent les adolescents aux États-Unis se manifestent dans la presse écrite bien avant la découverte du mouvement contreculturel : en 1945, le *New York Times* publie d’ailleurs un article fondateur par Elliot E. Cohen intitulé « Teen-Age Bill of Rights¹⁸⁴ ». L’identité nouvelle de l’adolescent se consolide plus

¹⁸⁰ Eugene Burdick, « The Innocent Nihilists Adrift in Squareville », *The Reporter*, n°18 (3 avril 1958), p. 30.

¹⁸¹ Maurice Berger, « Libraries Full of Tears : The Beats and the Law », dans Lisa Phillips, dir., *Culture and the New America 1950-1965*, New York, Whitney/Flammarion, 1995, p. 126.

¹⁸² John Ciardi, « Epitaph for the Dead Beats », *Saturday Review*, n°43 (6 février 1960), p. 11.

¹⁸³ Alan Bisbort, *Beatniks : a guide to an American subculture*, Santa Barbara, Greenwood Press/ABC-CLIO, 2010, p. 16.

¹⁸⁴ Elliot E. Cohen, « Teen-Age Bill of Rights », *The New York Times*, 7 janvier 1945, p. 16 à 17.

massivement à partir de la seconde moitié des années cinquante, lorsque les premiers enfants du baby boom atteignent cet âge particulier et envahissent les écoles secondaires¹⁸⁵. Par son grand nombre, ses tendances grégaires et son pouvoir de consommation inédit, l'adolescent possède une influence importante sur la culture américaine, puisqu'il entretient des comportements et des goûts homogènes se reflétant dans ses choix musicaux et vestimentaires, ou sa manière de s'exprimer. Dès lors, l'avènement de l'adolescent creuse un fossé générationnel, regardé comme un refus de sa part à s'intégrer au reste de la société : cette interprétation donne forme à la nature rebelle qui lui est communément prêtée par la suite¹⁸⁶. Parallèlement, l'inquiétude que cette génération glisse sur la voie de la délinquance juvénile est abondamment discutée dans les médias, qui se confondent en explications pour déterminer la source de cette inclination à la criminalité. Entre autres, les conséquences négatives de la culture destinée aux adolescents, propagée par le cinéma, la radio, la télévision ou les *comic books*, sont dénoncées. Pour la presse écrite, les livres *beat* participent assurément à ce phénomène, raffermissant le lien entre la *Beat Generation* et le délinquant juvénile.

Outre la mise en marché de *On the Road* déployée pour attirer un public jeune, les critiques combinent le mouvement à la délinquance juvénile par divers raccourcis, particulièrement sur la base d'une question d'âge. John Ciardi estime que « to the Beat, anyone over thirty is "The Enemy"¹⁸⁷ », alors que Norman Podhoretz leur reproche la croyance selon

¹⁸⁵ Carosso, *Cold War Narratives*, p. 132.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 133.

¹⁸⁷ Ciardi, « Epitaph for the Dead Beats », p. 12.

laquelle « the answer lies in never getting beyond the age of seventeen¹⁸⁸ ». Robert Brustein pose un constat semblable sur les *beats*, pour qui « the only crime offensive [...] is that of growing old¹⁸⁹ » et dans un article plus tardif, « Beat Literature and the American Teen Cult », James F. Scott rappelle ce point de vue selon lequel le « Beat movement [...] accords exaggerated significance to the vision and values of adolescence » en célébrant « [its] pose and gestures¹⁹⁰ ». De la sorte, la *Beat Generation* se trouve également reliée à la culture adolescente, en plein essor au même moment, et qui met en vedette de jeunes protagonistes rebelles. Personnifiant « an entire postwar generation of troubled spirits trying to find an identity », le délinquant juvénile, ce « hero of the Beat Generation » est, selon Brustein, présent partout « whether in our latest literature, our poetry, our painting, our movies, our popular music, or on our city streets¹⁹¹ ». Podhoretz partage cet avis :

He is the brutal Stanley Kowalski in Tennessee Williams' A Streetcar Named Desire, whose vicious animality and mindlessness (especially as Marlon Brando played the role) have become the image of masculinity and – God help us – sensitivity for the rank-and-file of the Beat Generation; he is also Jimmy Dean, whose inability to speak is taken as the mark of spiritual superiority, just as inarticulateness in Jack Kerouac is proof positive of saintliness and virtue; and he can be heard in the orgiastic mumblings of every Elvis Presley record ever made¹⁹².

¹⁸⁸ Norman Podhoretz, « Where is the Beat Generation Going ? », *Esquire*, (décembre 1958), dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 234.

¹⁸⁹ Robert Brustein, « The Cult of Unthink », *Horizon*, (septembre 1958), p. 54.

¹⁹⁰ James F. Scott, « Beat Literature and the American Teen Cult », *American Quarterly*, (été 1962), p. 151.

¹⁹¹ Brustein, « The Cult of Unthink », p. 50.

¹⁹² Podhoretz, « Where is the Beat Generation Going ? », p. 233.

Que ce soit Marlon Brando à la tête d'une bande de motards dans *The Wild One* (1953), le trouble James Dean dans *Rebel Without a Cause* (1955) ou encore la classe d'adolescents incontrôlables dans *Blackboard Jungle* (1955), la presse insiste sur le rôle conjoint qu'exercent la « teen-age culture » et l'esprit de la *Beat Generation* capturé dans ses livres. Dans « The Cult of Unthink », Robert Brustein réfère à ce qu'il détecte comme la violence unissant les *beats* et les délinquants, car « it is not so long a jump from the kick-seeking poet to the kick-seeking adolescent who, sinking his knife into the flesh of his victim, thanked him for the "experience"¹⁹³ ». Comparant les écrits *beat* « not as an act of communication but as an act of aggression », Brustein ajoute que Kerouac, Ginsberg ou Burroughs canonisent « the junkies, the derelicts, the delinquents, the madmen, the criminals, and the Outsiders » comme un « new kind of American saint¹⁹⁴ ». Podhoretz rejette tout autant la responsabilité de cette violence sur la *Beat Generation* lorsqu'il accuse le mouvement d'être en réalité une conspiration, vouée à renverser la civilisation américaine par l'univers du gang de rue adolescent¹⁹⁵. De fait, la presse ne conjugue pas seulement l'énergie contreculturelle de la *Beat Generation* à celle attachée aux personnages fictifs de la culture adolescente, mais aussi à celle animant de notoires délinquants juvéniles, joignant du même coup le mouvement avec ces « young savages in leather jackets who have been running amuck in the last few years with their switch-blades and zip guns¹⁹⁶ ». Parmi les références disséminées au fil des articles de la presse écrite, William R. Smith, pour *The New Republic*, déplore l'absence d'entendement habitant les « Charley Starkweathers and

¹⁹³ Brustein, « The Cult of Unthink », p. 54.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Podhoretz, « Where is the Beat Generation Going ? », p. 234.

¹⁹⁶ Podhoretz, « The Know-Nothing Bohemians », p. 318.

the Allen Ginsbergs¹⁹⁷ »; Charles Starkweather est cet adolescent et tueur en série originaire du Nebraska, exécuté sur chaise électrique en 1959 pour avoir tué onze personnes.

Parce que la presse associe la *Beat Generation* aux délinquants juvéniles ainsi qu'aux bohémiens et aux *hipsters*, le mouvement englobe un grand nombre d'identités américaines – passées, présentes ou potentielles – plus ou moins étrangères à son développement initial. Qui plus est, les critiques identifient ces figures sociales d'abord sur la base des comportements que celles-ci exposent au regard extérieur : la presse s'intéresse davantage au mode de vie contreculturel des *beats*, reflet de nouveaux enjeux socioculturels de la fin des années cinquante, qu'à la raison d'être latente du mouvement littéraire. L'assiduité avec laquelle les journaux et les magazines spéculent sur la manière de vivre typiquement *beat* donne forme à une énumération de stéréotypes auxquels ils ont recours afin de reconnaître les membres de la *Beat Generation*. Par ces généralisations, la presse brouille un peu plus les lignes entre les expérimentations personnelles dans le New York des années quarante relatées dans les romans à clef des écrivains *beat* et la *Beat Generation* qu'elle présente à son lectorat; aussi propose-t-elle une figure sur mesure, bientôt prête à être retransmise par les autres médias de masse.

3.3.2 Un style de vie stéréotypé

Dans un éditorial élaboré pour le magazine *Life*, le journaliste américain Paul O'Neil exprime des propos maintes fois répétés par la presse, à savoir que la *Beat Generation* est incomprise, dans la mesure que son caractère contreculturel est insaisissable : « the wide public

¹⁹⁷ William R. Smith, « Heccats to Hipsters », *The New Republic*, n°16 (21 avril 1958), p. 19.

belief that the Beats are simply dirty people in sandals is only a small if repellent part of the truth. Any attempt to list the collective attitudes of Beatdom, it must be admitted, would be foolhardy in the extreme¹⁹⁸ ». À la manière de nombreux autres critiques, O'Neil prend néanmoins la plume pour cerner les *beats*, qu'il décrit profusément comme des « talkers, loafers, passive little con men, lonely eccentrics, mom-haters, cop-haters, exhibitionists with abused smiles and second mortgages on a bongo drum » ou comme des « writers who cannot write, painters who cannot paint, dancers with unfortunate malfunction of the fetlocks¹⁹⁹ ». Selon Jerome Beatty, qui se livre au même exercice dans les pages du *Saturday Review*, le mouvement est composé de « young people who are rushing around like crazy in cars or on the streets on the middle of the night, having parties (“orgies”), and going to Paris or Mexico or San Francisco²⁰⁰ » alors que John Ciardi reconnaît que les *beats* « have found their kicks in an intellectual pose, in drugs [...] in wine, Zen, jazz, sex, and a carefully mannered jargon²⁰¹ ». Pour les lecteurs du *Partisan Review*, Diana Trilling rapproche la *Beat Generation* à un groupe apolitique de « panic-stricken kids in blue jeans, many of them publicly homosexual, talking about or taking drugs, assuring us that they are out of their minds, not responsible²⁰² » et Robert Brustein, pour *Horizon*, brosse un tableau sans appel au sujet des écrivains *beat* :

They travel together, drink together, “smoke pot” together, publish together, dedicate works to each other, share the same pony-tailed girls in faded blue jeans,

¹⁹⁸ Paul O'Neil, « The Only Rebellion Around », *Life*, (30 novembre 1959), p. 115.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 119.

²⁰⁰ Jerome Beatty Jr., « Trade Winds », *Saturday Review*, n°40 (28 septembre 1957), p. 6.

²⁰¹ Ciardi, « Epitaph for the Dead Beats », p. 11.

²⁰² Diana Trilling, « The Other Night at Columbia : A Report from the Academy », *Partisan Review*, vol. 26, n°2 (printemps 1959), p. 221.

*wear a uniform costume, and take for their collective theme the trials and tribulations of their own troubled souls*²⁰³.

Ces multiples exemples illustrent la façon dont la définition populaire de la *Beat Generation* peut être subordonnée à la propagation et au recoupement des commentaires de la presse américaine. Puisant dans les ouvrages *beat*, l'étendue des codes contreculturels du moment ou toute autre source journalistique leur apparaissant valable, les critiques déterminent plusieurs idées reçues sur la *Beat Generation*, consolidées en grande partie par leur réitération d'un magazine à l'autre. Comme leurs porte-étendards désormais célèbres, les membres de la *Beat Generation* deviennent eux aussi sitôt reconnaissables, mais par le biais d'une nomenclature de stéréotypes pointus, allant de leurs habitudes d'hygiène à leurs mœurs sexuelles, en passant par les morceaux de vêtements qu'ils enfilent pour pratiquer des activités jugées purement *beat*. En quelques mots, Malcolm Bradbury résume pour *The Reporter* cette évidence qui s'impose à l'esprit : « when you meet one [un membre de la *Beat Generation*], you always know²⁰⁴ ». Tel que le sous-entend précédemment Robert Brustein, la résistance ouverte du *beat* s'exprime visiblement « as much through his costume (torn T shirt, leather jacket, blue jeans) as through his behavior [...]»²⁰⁵. En présence des autres Américains, les membres de la *Beat Generation* paraissent se détacher de l'ordre social, devenant alors sous l'interprétation des critiques « the hairiest, scrawniest and most discontented specimens of all time²⁰⁶ ». Par la kyrielle de descriptions écrites disséminées dans la presse, de même que par les photographies

²⁰³ Brustein, « The Cult of Unthink », p. 51.

²⁰⁴ Bradbury, « A Very Exclusive Club », p. 42.

²⁰⁵ Brustein, « The Cult of Unthink », p. 15.

²⁰⁶ O'Neil, « The Only Rebellion Around », p. 115.

et les caricatures accompagnant les articles, les *beats* évoquent dorénavant une image à la fois distinctive et définitive. En surface, cette dernière se reflète dans l'apparence archétypale du *beat*, qui se résume essentiellement à celle d'un « hot-eyed fellow in beard and sandals » ou à celle d'une « “chick” with scraggly hair, long black stockings, heavy eye make-up and an expression which could indicate either hauteur or uneasy digestion²⁰⁷ ».

Plus encore, la presse définit le style de vie proprement *beat* jusque dans ses moindres détails, dressant au passage un portrait à caractère anthropologique, mais non moins stéréotypé du mouvement. Peuplant North Beach, Venice West ou Greenwich Village, les *beats* habitent impérativement un « pad », c'est-à-dire un « fifty-five-dollar slum apartment », qui comprend le strict minimum nécessaire à leurs activités tel que « a mattress, a few cans of tinned food and a record player, recorder or set of bongo drums²⁰⁸ » ou encore « a hi-fi with all the wires showing, bookcases made from planks and bricks, and a ten thousand-dollar library²⁰⁹ ». Dans cet environnement dépouillé, ils orchestrent des « Beat parties » au cours desquels, léthargiques, ils écoutent des « phonograph records²¹⁰ ». À l'extérieur, dans leurs bars de prédilection, les *beats* passent plutôt la nuit à réciter des poèmes obscurs au rythme des bongos. Selon Paul O'Neil, les *beats* sont « ill-fed, ill-clothed and ill-housed », puisqu'ils tournent le dos à la prospérité américaine afin d'embrasser leur « New Conspicuous Inconsumption²¹¹ ». En effet, dans le *New York Daily News*, il apparaît que la vie active des *beats* est marquée par quelques

²⁰⁷ O' Neil, « The Only Rebellion Around », p. 116.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 129.

²⁰⁹ Bradbury, « A Very Exclusive Club », p. 42.

²¹⁰ O' Neil, « The Only Rebellion Around », p. 129.

²¹¹ Bradbury, « A Very Exclusive Club », p. 42.

travaux dérisoires et non qualifiés « for enough money to buy whisky and a little food²¹² ». En outre, ces emplois se révèlent passagers : « almost invariably they quit as soon as the rent money is put by or a foundation for unemployment checks adequately laid²¹³ ». Bradbury affuble même le mouvement du sobriquet « Sugar Beet Generation²¹⁴ », en référence à la besogne strictement saisonnière de la cueillette des betteraves à sucre, à laquelle participeraient les membres du mouvement.

D'un point de vue comportemental, lorsqu'il est question de la libération spirituelle des *beats*, John Ciardi considère que celle-ci est limitée à « little more than “get high and let it spill”²¹⁵ ». En faisant usage des drogues, de l'alcool ou de « long hours of voodoo sessions with jazz or bongo drums », les *beats* espèrent, selon lui, une inspiration aléatoire, allant d'une « epileptic seizure » à une « inner illumination²¹⁶ ». Comme preuve à l'appui de cette instabilité psychique, Paul O'Neil se reporte à une étude menée par le docteur Francis J. Rigney, qui conclut qu'au moins soixante pour cent des *beats* sont psychotiques ou paralysés par des anxiétés diverses, les empêchant de s'intégrer à l'univers compétitif de la société; un autre vingt pour cent auraient, à tout le moins, un équilibre émotionnel chancelant²¹⁷. La liberté sexuelle de la *Beat Generation* fait également l'objet de nombreuses explications par la presse, qui attire entre autres l'attention sur la pratique qu'ont les *beats* d'entretenir « simultaneous affairs with

²¹² Klein, « They Dig Booze, Jazz and Sex », p. 182.

²¹³ O'Neil, « The Only Rebellion Around », p. 129.

²¹⁴ Bradbury, « A Very Exclusive Club », p. 40.

²¹⁵ Ciardi, « Epitaph for the Dead Beats », p. 12.

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ O'Neil, « The Only Rebellion Around », p. 130.

two or three girls²¹⁸ ». Plus particulièrement, la représentation perceptible qu'élaborent les critiques au sujet des membres de la *Beat Generation* se parachève par les descriptions relatives à la manière qu'ils ont de s'exprimer. Pour la presse écrite qui va jusqu'à établir un inventaire des expressions qu'elle estime proprement *beat*, le mouvement se distingue par un dialecte commun qui le traverse ou, plutôt, par son « inarticulateness of expression », semblable à un « narrow and repetitive argot mostly stolen from jazz musicians, narcotic addicts and prostitutes²¹⁹ ».

L'effet entraînant, de cette synthèse d'idées reçues, concourt certainement à façonner davantage la représentation particulière de la presse à l'égard de la *Beat Generation*; aussi donne-t-il sa pleine mesure une fois le mouvement absorbé dans la culture de masse. À titre d'exemple, le reportage du « Well-equipped pad », paru dans le magazine *Life* en 1959, préfigure la persuasion dont jouit cette construction médiatique mise en branle par les magazines et les journaux. Accompagnée d'une légende, une photographie illustre un appartement *beat*, mis en scène artificiellement en studio à l'aide d'artistes rémunérés²²⁰. Autour d'un jeune homme barbu en col roulé, de sa compagne vêtue de noir et de leur enfant « who has gone to sleep on floor after playing with beer cans », sont disposés judicieusement une « Italian wine bottle », un « typewriter with half-finished poem », une « ill-tended plant » et un « Beat poetry leaflet (*Abomunist Manifesto*)²²¹ ». Quelles soient formulées avec moquerie, inquiétude ou volonté

²¹⁸ Klein, « They Dig Booze, Jazz and Sex », p. 182.

²¹⁹ O'Neil, « The Only Rebellion Around », p. 116.

²²⁰ *Ibid.*, p. 114 et 115.

²²¹ *Ibidem.*

éditoriale, ces représentations déchaînent, en dernier lieu, une question prééminente dans la presse écrite quant à l'existence de ce mouvement contreculturel, à savoir « why this now ?²²² ».

3.3.3 Les fondements d'un mouvement

Au terme de cet effort d'analyse, afin de définir incessamment la *Beat Generation*, la presse écrite émet ses propres hypothèses sur les causes de cette contreculture et, par le fait même, sur son essence. Ces différentes appréciations, qui se confortent les unes les autres, s'amalgament au sein de deux théories dominantes; avant tout, sous l'allure discernable que fixent les critiques au sujet des *beats*, ces interprétations fournissent une compréhensibilité renouvelée sur la venue du mouvement à l'intérieur de la culture de masse, de même que sur l'ampleur des représentations dont il est l'objet. D'une part, en opposition à la spontanéité revendiquée de la *New Vision*, la presse détecte chez les membres de la *Beat Generation* ce qu'elle qualifie d'une propension à l'anti-intellectualisme. Selon de nombreux critiques, le sentiment de *beatness* à la source de leur contreculture naît de la lassitude qu'ils éprouvent face à la vie américaine elle-même, et du blocage à exprimer leurs émotions sur ce malaise. Dans le but de chasser leur ennui et d'échapper à des questions existentielles dérangeantes, les *beats* se précipiteraient donc dans une recherche de « kicks », soit une succession débridée de plaisirs obsessifs débouchant sur une confusion généralisée et réfractaire à l'intelligence. Pour le magazine *Horizon*, Robert Brustein soutient que la présumée hardiesse de Jack Kerouac et de ses compagnons n'est ni plus ni moins que « a disguised disgust and boredom with life » et

²²² Van den Haag, « Kerouac Was Here », p. 27.

conclut que la *Beat Generation* plonge ses participants « not into life but into nothingness²²³ ». De la même façon, le journaliste Ernest Van den Haag argue que le mouvement prend la forme d'un « agitated boredom²²⁴ », résultant de l'affliction créée par l'atteinte de la prospérité matérielle et par « the moral depression of a life without problems which therefore becomes a problem itself²²⁵ ». Cet échec, d'échapper au vide de l'existence, est repris par John Ciardi qui balaie également du revers de la main le rapport constitutif des *beats* avec leur époque :

Had the Beats reached their early twenties in time for the Depression bread lines or for the army's dreary combination of foxholes and boredom they would certainly have found other business than the elaborate cultivation of their sensations and of their purified impulses²²⁶.

Dans ces conditions, les manifestations contreculturelles de la *Beat Generation* sont regardées comme les séquelles de cet ennui engourdissant; d'après Norman Podhoretz, l'attrait du mouvement pour la spontanéité émerge de l'inaptitude qu'ont ses membres à ressentir des émotions²²⁷. Comme le quotidien ne paraît pas atteindre les *beats*, Brustein déduit à son tour qu'il s'agit de la raison pour laquelle ceux-ci pourchassent de nouvelles expériences²²⁸. Tant le jazz, la drogue, l'alcool que la liberté sexuelle auraient la fonction suprême, selon Van den Haag, de distraire le *beat* « from the futility he fears²²⁹ ». Ainsi, parce que cet appétit frénétique est «

²²³ Brustein, « The Cult of Unthink », p. 52.

²²⁴ Van den Haag, « Kerouac Was Here », p. 24.

²²⁵ *Ibid.*, p. 28.

²²⁶ Ciardi, « Epitaph for the Dead Beats », p. 12.

²²⁷ Podhoretz, « The Know-Nothing Bohemians », p. 315.

²²⁸ Brustein, « The Cult of Unthink », p. 52.

²²⁹ Van den Haag, « Kerouac Was Here », p. 24.

constantly confused with its fulfillment », la *Beat Generation* laisse dans son sillage « the most extreme banality of experience, articulation, and thought²³⁰ ».

Sur ce point, nombreux sont les critiques qui soulignent la confusion intrinsèque de cette contreculture et, par extension, son incapacité à s'exprimer ou à se définir elle-même. Pour Paul O'Neil, le mouvement est victime d'une méprise importante, c'est-à-dire que « that anything which pops into the Beat mind is worth putting down on paper²³¹ ». En fait, non seulement les écrits *beat* sont le fruit d'un vécu on ne peut plus personnel, mais prennent la forme, selon James Wechsler, d'un désordre organisé²³². Ainsi empreinte de contradictions sous toutes ses facettes²³³, la rébellion de la *Beat Generation* souffre de son inaptitude à la décrire. Pour preuve, Robert Brustein avance que le *beat* « is hostile to the mind, petulant toward tradition, and indifferent to order and coherence » au profit de « his own feelings, [...] his own impulses, [...] his own “cool” kicks²³⁴ ». Dans le même ordre d'idées, Norman Podhoretz associe cette agitation chaotique à un dangereux anti-intellectualisme émanant de la croyance *beat* selon laquelle le primitivisme, caractérisé notamment par le bafouillage, l'incohérence et l'ignorance, l'emporte sur la raison²³⁵. Ce mouvement inculte peuplé de « young men who can't think straight and so hate anyone who can » dissimule, au bout du compte, un vœu brutal :

²³⁰ Van den Haag, « Kerouac Was Here », p. 27.

²³¹ O'Neil, « The Only Rebellion Around », p. 121.

²³² Marc D. Schleifer, « The Beat Debated—Is It or Is It Not ? », *The Village Voice*, (19 novembre 1958), dans Fred W. McDarragh, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 81.

²³³ Burdick, « The Innocent Nihilists Adrift in Squareville », p. 33.

²³⁴ Brustein, « The Cult of Unthink », p. 50.

²³⁵ Podhoretz, « The Know-Nothing Bohemians », p. 315.

*Kill the intellectuals who can talk coherently, kill the people who can sit still for five minutes at a time, kill those incomprehensible characters who are capable of getting seriously involved with a woman, a job, a cause*²³⁶.

D'autre part, confirmant le sort prochain de la *Beat Generation* au sein de la culture de masse, les *beats* arborent et partagent, d'après la presse, une telle marginalité généralisée que celle-ci se mue en une grande démonstration de conformité. Le bloc homogène qu'ils incarnent alors se dévoile par l'opposition irréfléchie qu'ils nourriraient à l'endroit de ce qu'ils jugent « square », soit tout ce qui a trait à la classe moyenne américaine ordinaire et les valeurs qui la définissent. En réaction à ce style de vie, les manifestations contreculturelles de la *Beat Generation*, qui appellent à une libération spirituelle, mènent à ce que Norman Mailer considère comme une lutte primale : « the war of the Hip and the Square²³⁷ ». Tel que le soutient John Ciardi pour *Saturday Review*, le mouvement reposerait sur ce duel singulier²³⁸ et, suivant cette opposition manichéenne, Eugene Burdick conclut que les Américains doivent choisir leur camp : « you're with it or you are not²³⁹ ». L'antagonisme se transporte d'ailleurs dans la presse, en septembre 1959, lorsque le magazine *Life* publie « Squaresville U.S.A. vs. Beatsville », un compte rendu quelque peu facétieux d'un fait divers. Par curiosité, un groupe d'adolescents de Hutchinson, une ville du Kansas décrite comme « the personification of traditionally accepted

²³⁶ Podhoretz, « The Know-Nothing Bohemians », p. 318.

²³⁷ Mailer, *The white negro*, IV.

²³⁸ Ciardi, « Epitaph for the Dead Beats », p. 42.

²³⁹ Burdick, « The Innocent Nihilists Adrift in Squareville », p. 33.

American virtues²⁴⁰ », lance une invitation à certains *beats* de Venice Beach; ce face-à-face, redouté par les autorités, est évité lorsque celles-ci s'interposent à la venue des *beats*.

Ce cas conforte une des craintes de Podhoretz, pour qui la jeunesse américaine est vouée à croire que deux voies s'offrent à elles : « Zen Buddhism and drug addiction on the one hand » et « wholesome suburban boredom on the other²⁴¹ ». Faisant fi de la *Beat Generation* qui désire s'affranchir du conservatisme ambiant à des fins de création, Paul O'Neil écrit qu'au cours de leur « Six Year War Against the Squares », Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William S. Burroughs se sont élevés, à tout-va, contre ces aspects de la société aux États-Unis :

Mom, Dad, Politics, Marriage, the Savings Bank, Organized Religion, Literary Elegance, Law, the Ivy League Suit and Higher Education, [...] the Automatic Dishwasher, the Cellophane-wrapped Sofa Cracker, the Split-Level House and clean, or peace-provoking, H-bomb²⁴².

En référence à l'incompréhensibilité du mouvement, Dan Jacobson dénonce la tactique par laquelle les *beats*, mentionnant des expressions aléatoires comme « suburban bedrooms block on block » ou « two cars in every garage²⁴³ », espèrent provoquer l'indignation des Américains. Non seulement ces attaques s'avèrent creuses, mais Jacobson juge que ni les supermarchés ni les banlieues « are any justification for drinking turpentine, stealing cars, taking drugs, or swearing at "squares"²⁴⁴ ». Des critiques comme Bradbury, O'Neil et Burdick soutiennent tous

²⁴⁰ « Squaresville U.S.A. vs. Beatsville », *Life*, (21 septembre 1959), p. 31.

²⁴¹ Podhoretz, « Where is the Beat Generation Going ? », p. 233.

²⁴² O'Neil, « The Only Rebellion Around », p. 115.

²⁴³ Dan Jacobson, « America's Angry Young Men », *Commentary*, n°24 (décembre 1957), p. 479.

²⁴⁴ *Ibidem*.

que la *Beat Generation* tend à se retirer de la société et à se replier à la base de son échelle; par sa nature contreculturelle qui le rend inaccessible aux non-initiés, le mouvement s'isole et tient à l'écart les autres, c'est-à-dire les « squares²⁴⁵ ».

Par ailleurs, par cet affrontement et parce que la *Beat Generation* se retire du grand « Social Lie²⁴⁶ », la contreculture est décrite par la presse comme faisant montre d'une conformité certaine, celle-là même qu'elle dénonce en premier lieu : il suffit de calquer ses codes afin d'en faire partie. Pour Robert Brustein, les écrivains *beat* se révèlent être « the Joiners of the new age, eschewing the Lions and the Shriners for a club whose rules, though more unusual, are no less strict²⁴⁷ ». Décidément impuissants à concevoir un modèle alternatif pertinent, les *beats*, propose Ernest Van den Haag, sont foncièrement grégaires, « engaged in drowning their sense of isolation and the remnants of individuality identified with it by merging into a group²⁴⁸ ». Par la force des choses, cet état de fait « tend not only to set them apart but also stereotype [sic] the “beat” hipsters²⁴⁹ ». Tandis que Brustein résume sa pensée en comparant les *beats* à « the most striking examples of conformists masquerading as rebels²⁵⁰ », John Ciardi clôt son analyse de la manière suivante :

The Beats wear identical uniforms. They raise nearly identical beards [...]. They practice an identical aversion to soap and water. They live in the same dingy

²⁴⁵ Bradbury, « A Very Exclusive Club », p. 42; O'Neil, « The Only Rebellion Around », p. 115; Burdick, « The Innocent Nihilists Adrift in Squareville », p. 30.

²⁴⁶ Brustein, « The Cult of Unthink », p. 51.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Van den Haag, « Kerouac Was Here », p. 25.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ Brustein, « The Cult of Unthink », p. 51.

*alleys. They sit around in the same drab dives listening to the same blaring jazz with identical blanked-out expressions on their identical faces. And any one of them would sooner cut his throat than be caught doing anything “square”*²⁵¹.

Renforçant alors les idées reçues qu'ils répandent parallèlement, des critiques comme Paul O'Neil déclarent que plutôt d'aspirer à l'individualité qu'elle convoite tant, la *Beat Generation* est composée de membres qui s'imitent les uns les autres²⁵². Puisque « they need not know each other and are not organized nor act together²⁵³ », les *beats* formeraient un public, strictement lié par des comportements communs et la consommation des mêmes produits. Finalement, les *beats* répliquent ce qu'ils fuient : « their only conformity is nonconformity²⁵⁴ ».

Les romans à clef et les ouvrages expressément personnels des écrivains de la *Beat Generation* demeurent indissociables des expériences, des amitiés et de la liberté créatrice ayant forgé le mouvement à la fin des années 1940. En conséquence, lorsque Allen Ginsberg publie *Howl and Other Poems* en 1956 et, qu'à son tour, Jack Kerouac fait paraître *On the Road* en 1957, la nature contreculturelle de la *Beat Generation* inhérente à ces œuvres se voit extirper, par la presse écrite, du milieu souterrain qui l'a vu naître. Entre le procès pour obscénité et une popularité fulgurante, le retentissement entourant les écrits *beat* suscite l'intérêt de la presse, qui souhaite rendre compte du sens historique du mouvement une décennie après le moment où, sous sa forme originelle, il battait son plein à l'insu de tous. Plus qu'une simple critique dénonciatrice ou une offensive de l'*establishment* littéraire, cet afflux d'articles partage et

²⁵¹ Ciardi, « Epitaph for the Dead Beats », p. 11.

²⁵² O'Neil, « The Only Rebellion Around », p. 126.

²⁵³ Van den Haag, « Kerouac Was Here », p. 23.

²⁵⁴ Schleifer, « The Beat Debated—Is It or Is It Not ? », p. 81.

convoie une interprétation prédominante sur la *Beat Generation*, qu'importe l'idéologie du journal ou du magazine. En mettant en relief cette interprétation, l'action de la presse se révèle d'elle-même : elle étend le champ des représentations associées à la *Beat Generation*. Par le rapprochement fait entre plusieurs types sociaux et les *beats*, différentes personnalités extérieures sont ainsi intégrées au mouvement, tout comme les stéréotypes que détermine la presse définissent minutieusement l'apparence, les comportements, les intérêts et les valeurs des membres de cette contreculture. En outre, l'analyse de la raison d'être de la *Beat Generation*, qui s'attarde à la confusion et à la conformité de cette dernière, se détache du point de vue des écrivains *beat*. L'influence de ces représentations annonce également le rôle qu'exerce la presse au cours de la séparation exponentielle survenant entre la signification que revêt la *Beat Generation* pour ses instigateurs et celle qu'elle prend sur le chemin de sa massification. De fait, le dernier chapitre entend pousser plus avant l'étude de l'empreinte de la presse, dont les idées se transportent au sein des autres médias de masse – et de l'imaginaire collectif des Américains. Création de la presse et porteur de toute son interprétation, le *beatnik* donne finalement des marques de cet ascendant alors qu'il se rencontre au cinéma, à la télévision, dans les *comics* et autres biens et services de consommation au terme des années cinquante et à l'aube des années soixante.

4. Mainmise par la culture de masse

Let's play something. Let's play anything. Let's play bohemian, and wear odd clothes, and grow a beard or a ponytail, live in the Village for 200,00 a month for one small pad and stroll through Washington Square Park with a guitar and a chick looking sad.

Ted Joans, 1960²⁵⁵

Dans les derniers soubresauts de l'intérêt journalistique pour la *Beat Generation*, Gregory Corso revient sur les raisons derrière le rayonnement du *beatnik*, une figure alors hautement populaire. Au cours d'une entrevue qu'il accorde à Art Buchwald pour le *New York Herald Tribune* le 4 janvier 1960, le poète *beat* attribue le succès fulgurant du *beatnik* au magnat de la presse américaine Henry Luce. Invité à préciser sa pensée, Corso se livre à un récit fantastique dans lequel il expose l'intervention médiatique de Luce, destinée à enrayer l'avancée des *beatniks*, suite à une demande d'aide lancée par les magazines littéraires : « 'Henry, we ain't got the circulation to stop them.'²⁵⁶ ». Selon Corso, l'arsenal de revues ainsi déployé par Luce concourt plutôt à l'effet inverse. En écrivant sans cesse sur la *Beat Generation* pour la dénoncer, les magazines *Time*, *Life* ou *Fortune* « were spreading the gospel faster than Western Union. People that never heard of beatniks suddenly became aware of us²⁵⁷ ». Face à la nature irréprouvable du *beatnik*, Corso explique comment Luce en vient à solliciter des renforts auprès de J. Edgar Hoover, mais conclut que les descentes qu'ordonne le Federal Bureau of

²⁵⁵ Ted Joans, dans Elias Wilentz, dir., *The beat scene*, New York, Corinth Books, 1960, p. 104.

²⁵⁶ Art Buchwald, « The Upbeat Beatnik », *New York Herald Tribune*, 4 janvier 1960, dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 100.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 100 et 101.

Investigation (FBI) dans les cafés *underground* sont vaines, car « the beatniks are a plague and the plague is on²⁵⁸ ».

Exagérée par le style irrévérencieux et mutin de Gregory Corso, la propagation du discours de la grande presse, autour de la *Beat Generation*, n'en est pas moins tangible comme l'indique sa consécration dans la culture de masse à la fin des années cinquante et au début des années soixante. Néologisme inventé par un journaliste, le *beatnik* condense le mouvement auquel il appartient sous la forme d'une nouvelle figure sociale évocatrice. D'une contreculture unissant quelques amis aux idées reçues pullulant sur son compte une décennie plus tard, le *beatnik* incarne cette mutation alors qu'il se rencontre dorénavant dans l'ensemble des canaux médiatiques, vecteurs de la culture de masse. Suite à l'action première de la presse, d'autres médias tels que la télévision, le cinéma, les livres de poche ou les *comics* exploitent cette image reproductible en fonction, entre autres, de leurs motivations économiques. Au milieu du tumulte, les *beats* originaux prennent la parole ou la plume afin de se réapproprier le sens de leur vision créatrice et offrent de nouvelles preuves de l'ascendant de la presse et des autres médias de masse qui lui emboîtent le pas.

4.1 L'entrée en scène du *beatnik*

Au moment où la *Beat Generation* est au faîte de sa popularité, Herb Caen utilise pour la première fois, le 2 avril 1958, l'expression *beatnik* dans sa rubrique du *San Francisco*

²⁵⁸ Buchwald, « The Upbeat Beatnik », p. 101.

Chronicle. Bien que Caen emprunte le terme à l'écrivain *beat* Bob Kaufman²⁵⁹, c'est plutôt à lui, notoire journaliste de la côte ouest, qu'est attribuée l'origine du mot. Appuyée par le contexte d'emploi et par le traitement de la presse à l'endroit de la *Beat Generation*, la signification du *beatnik* apparaît explicite :

*Look magazine, preparing a picture spread on S.F.'s Beat Generation (oh, no, not AGAIN!), hosted a party in a No. Beach house for 50 Beatniks, and by the time word got around the sour grapevine, over 250 bearded cats and kits were on hand, slopping up Mike Cowles' [fondateur du magazine Look] free booze. They're only Beat, y'know, when it comes to work*²⁶⁰.

Selon Herb Caen, l'analogie avec le célèbre *Sputnik 1*, lancé quelques mois auparavant en octobre 1957, s'impose d'elle-même : à la manière du satellite soviétique propulsé dans l'orbite terrestre, le *beatnik* est « equally far out » ou « way out²⁶¹ » en affichant, par opposition au climat qui l'entoure, un caractère singulier. Cette union entre les termes *beat* et *Sputnik* se propage dès lors indifféremment dans les autres journaux et magazines. Pour preuve, Caen constate avec surprise qu'au lendemain de son article, « The [San Francisco] Examiner had a headline [...] about a beatnik murder²⁶² ». Mot-valise à l'effet irrésistible et irréversible, le *beatnik* entre dans l'usage pour désigner, par-dessus tout, les membres de la *Beat Generation* selon l'interprétation en vigueur de la presse. Au même moment, grâce au succès que récolte le

²⁵⁹ Morgan, *The typewriter is holy*, p. 146.

²⁶⁰ Herb Caen, « Pocketful of Notes », *San Francisco Chronicle*, [en ligne], 2 avril 1958, <http://www.sfgate.com/news/article/Pocketful-of-Notes-2855259.php> (page consultée le 14 janvier 2016).

²⁶¹ Morgan, *The typewriter is holy*, p. 146.

²⁶² Jesse Hamlin, « How Herb Caen Named A Generation », *San Francisco Chronicle*, [en ligne], 26 novembre 1996, <http://www.sfgate.com/entertainment/article/HOW-HERB-CAEN-NAMED-A-GENERATION-3018725.php> (page consultée le 14 janvier 2016).

mouvement auprès de la génération d'après-guerre, l'activité d'artistes et d'étudiants dans les enclaves *beat* donne une crédibilité ajoutée au nouveau mot²⁶³.

En effet, dans la foulée de sa première mention par Caen, l'expression *beatnik* se glisse au cœur d'une grande variété de textes afin de dénommer ces « unwashed minstrels of the West²⁶⁴ » ou ces « bearded bohemians²⁶⁵ » envahissant Greenwich Village et les campus universitaires à travers le pays²⁶⁶. Rappelant à n'en pas douter le discours ambiant des critiques, le *beatnik* est notamment dépeint comme une créature aux tendances grégaires, dédiée à de pâles activités artistiques et à « his never-ending quest for the ultimate in sex and protest²⁶⁷ ». Que ce soit sous les mots de *The Nation* ou de *Time*, l'aversion du *beatnik* pour la société le pousse vers des échappatoires, telles que l'alcool et la drogue, et vers des repaires comme le Gas House, où les « bongo drums pounded out broken rhythms from early afternoon to early morning²⁶⁸ ». À titre d'exemple, par cette quête de nouvelles sensations aléatoires, les *beatniks* soulèvent au passage les récriminations des « squares », pour qui ces « North Beach bums²⁶⁹ » partagent une allure et un idiome reconnaissables entre tous²⁷⁰. Réflexion des représentations de la presse sur la *Beat Generation* et ses dérivés, le mot *beatnik* se révèle désormais interchangeable avec

²⁶³ Barbara Ehrenreich, « The Beat Rebellion : Beyond Work and Marriage », dans *The Hearts of Men : American Dreams and the Flight from Commitment*, Garden City, Anchor Press/Doubleday, 1983, p. 60.

²⁶⁴ « Bang, Bong, Bing », *Time*, n°74 (7 septembre 1959), p. 82.

²⁶⁵ « Squaresville U.S.A. vs. Beatsville », *Life*, (21 septembre 1959), p. 31.

²⁶⁶ O' Neil, « The Only Rebellion Around », p. 126.

²⁶⁷ « Bam; Roll on With Bam », *Time*, n°74 (14 septembre 1959), p. 30.

²⁶⁸ Gene Baro, « Beatniks Now and Then », *The Nation*, n°189 (5 septembre 1959), p. 116 et « Bam; Roll on With Bam », p. 30.

²⁶⁹ O' Neil, « The Only Rebellion Around », p. 130.

²⁷⁰ « Squaresville U.S.A. vs. Beatsville », p. 36.

l'authentique expression *beat*; grâce à sa justesse, le néologisme se plie simplement aux propos des critiques. Strictement considérée dans son contexte de création, c'est-à-dire les écrits de la presse, cette figure oscille alors entre l'artiste bohémien amateur, le *hipster* fervent de jazz ou le délinquant juvénile au comportement autodestructeur. Apparemment inséparable de son col roulé noir et de ses verres fumés, le *beatnik* se mêle parmi les commentaires des critiques, qui décrivent à leur façon le mode de vie et les fondements du mouvement contreculturel auquel il est dorénavant intimement lié.

Pourtant, une fois extrait de son environnement premier lorsque relayé par les autres médias de masse, le terme, en raison de sa maniabilité, engendre sitôt une confusion sur son utilisation et sa nature, tant entre les membres de la *Beat Generation* eux-mêmes que dans l'historiographie. L'étude de celle-ci donne d'ailleurs des marques de l'importance instantanée qu'obtient le *beatnik* au sein du mouvement, mais également des sens multiples que peut revêtir le néologisme et du brouillard qui l'entoure donc parfois. Par conséquent, l'historiographie est sillonnée par des avis diamétralement opposés sur le *beatnik*, nonobstant le consensus qu'elle maintient sur la responsabilité de la presse dans son élaboration – un rôle souvent jugé défavorablement. Partant du principe que le pouvoir de définir équivaut au pouvoir de contrôler²⁷¹ et rappelant les conjectures de Gregory Corso, le *beatnik* ne serait ni plus ni moins qu'une invention des publications de Henry Luce²⁷². Avant tout décrite par l'historiographie comme le substitut frauduleux de la *Beat Generation*, l'étiquette *beatnik* possède, en raison de son étymologie vaguement communiste, le caractère hostile par excellence qu'attendait la

²⁷¹ McNally, *Desolate angel : Jack Kerouac, the Beat generation, and America*, p. 257.

²⁷² Cook, *The Beat Generation*, p. 91.

presse²⁷³. Devant l'impossibilité d'échapper à sa présence dans les journaux et les magazines, il effectue ainsi son entrée dans les foyers américains²⁷⁴. En revanche, lorsque vient le moment d'évaluer l'héritage du *beatnik*, et de situer ce dernier sur le spectre contreculturel de la *Beat Generation*, les historiens du mouvement divergent d'opinion. Dans *The San Francisco Poetry Renaissance*, Warren French estime que ce sont les *beatniks*, ces « camp followers » à la conduite erratique, que la presse sensationnalise à la fin des années cinquante; pour lui, les poètes et les écrivains tels que Kerouac, Ginsberg ou Burroughs doivent être différenciés des *beatniks*, qu'il croit « the worst thing that happened to the beats²⁷⁵ ». À l'inverse, dans *Beatniks : a guide to an American subculture*, Alan Bisbort affirme que cette figure est maintenant purgée de ses connotations péjoratives et reflète plutôt les meilleurs aspects de la *Beat Generation*²⁷⁶. Une division similaire s'observe entre Clinton R. Starr, qui remet en cause la prétendue distinction entre le *beat* véritable et le *beatnik* caricaturé²⁷⁷, et James Campbell ainsi que Lerom Medovoi, qui s'entendent plutôt sur le caractère unique du premier et la simple image que projette le second²⁷⁸.

²⁷³ Morgan, *The typewriter is holy : the complete, uncensored history of the Beat Generation*, p. 146; Moore, « Enter Beatniks : The Boheme of 1960 », p. 376 et Campbell, *This is the Beat Generation*, p. 247.

²⁷⁴ Campbell, *This is the Beat Generation*, p. 247 et Newhouse, *The Beat Generation and the popular novel in the United States*, p. 1.

²⁷⁵ French, *The San Francisco Poetry Renaissance : 1955-1960*, p. XIX.

²⁷⁶ Bisbort, *Beatniks : a guide to an American subculture*, p. 13.

²⁷⁷ Starr, « "I want to be with my own kind" : individual resistance and collective action in the Beat counterculture », p. 44 et 45.

²⁷⁸ Campbell, *This is the Beat Generation*, p. 247 et Medovoi, *Rebels : youth and the Cold War origins of identity*, p. 225.

Entre les mains des historiens de la *Beat Generation*, l'expression *beatnik* peut, comme de juste, renvoyer à la construction médiatique conçue par la grande presse; face à la contagion des représentations des critiques, la dimension historique qu'occupent les jeunes anticonformistes ou les « week-end Beats » fréquentant les clubs de jazz et les cafés²⁷⁹ s'avère toutefois problématique à décrire, et ce, de manière cohérente. Qu'importe le mot préféré pour dénommer les membres de la *Beat Generation* ou les participants à son éclat contreculturel, le *beatnik* demeure un néologisme inventé par un journaliste, une extrapolation de la presse traduisant sa vision particulière du mouvement. Au-delà de la réalité historique complexe qui l'a inspiré, il s'agit d'une figure sociale qui, tout en éveillant une image forte, demeure aussi multiple que ne le sont les représentations introduites par les journaux et les magazines. Ainsi, par ses propriétés commodément versatiles, cette création de la presse se répercute dans les autres médias et prend, au passage, une ampleur renouvelée annonçant le succès d'appropriation de la *Beat Generation* par la culture de masse.

4.2 Les autres médias de masse et la consommation

Parallèlement à l'accroissement de l'offre *beatnik*, Hannah Arendt se penche sur ce qu'elle désigne comme une crise de la culture, dans un ouvrage phare publié en 1961. D'après l'essai de la philosophe allemande, ceux qui produisent pour les médias inspectent l'éventail de la culture, passée et présente, afin de repérer une matière dotée d'un potentiel populaire. Cette

²⁷⁹ Morgan, *The typewriter is holy : the complete, uncensored history of the Beat Generation*, p. 146 et Bisbort, *Beatniks : a guide to an American subculture*, p. 19.

matière ne peut cependant être proposée sous sa forme originelle : pour combler les visées mercantiles des médias, elle doit être altérée de façon à la rendre divertissante et aisément consommable²⁸⁰. La thèse avancée par Arendt n'est pas sans évoquer le traitement que réserve la presse à la *Beat Generation*. En outre, elle dévoile les liens étroits unissant les médias et la société de consommation aux États-Unis, qui sous-tendent à leur tour les mécanismes d'une fabrication culturelle aux assises économiques, appelée *mass culture* ou *media culture*. Amalgame de codes, d'images, de pratiques, de valeurs ou d'opinions rudimentaires, cette culture se propage par des moyens de diffusion tels que la presse écrite, la télévision, le cinéma, la radio ou la publicité. En appliquant le modèle linéaire de communication établi par Harold Lasswell, *Who (says) What (to) Whom (in) What Channel (with) What Effect*²⁸¹, les médias de masse occupent une part fondamentale de l'équation, s'apparentant à des entités de création culturelle pourvues d'une influence manifeste sur la société qu'ils traversent. Bien que la *Beat Generation* se constitue discrètement au cours des années quarante sans l'immixtion des médias, le mouvement contreculturel soulève ultérieurement une multitude de représentations dès sa découverte par les journaux et les magazines, qui bouleversent son cheminement en le propulsant dans la culture de masse. En retour, le contenu, la forme ou le rôle des médias sont du ressort de la société : entre les deux, une interdépendance s'exerce²⁸². Par la prise en compte d'une perspective historique, les médias se révèlent effectivement eux-mêmes comme des

²⁸⁰ Hannah Arendt, « The crisis in culture : its social and its political significance », dans *Between Past and Future; eight exercises in political thought*, New York, Viking Press, 1973, [1961], p. 207.

²⁸¹ Harold D. Lasswell, « The Structure and Function of Communication in Society », dans *The Communication of Ideas*, New York, Lyman Bryson, 1948, p. 37 à 51.

²⁸² Janet M. Cramer, *Media, history, society : cultural and intellectual traditions of U.S. media*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, p. 2.

constructions sociales et culturelles qui réagissent aux forces à l'œuvre à une époque particulière, telles que les mouvements sociaux. De fait, l'entrée de la *Beat Generation* dans la culture de masse résulte de ces deux composantes qui la supportent, la société de consommation et les médias, et des spécificités qu'elles revêtent durant la période.

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la reconnaissance nouvelle de l'adolescence, comme phase du développement humain aux particularités distinctes, mène sitôt à la création d'un marché de consommation inédit, gouverné par des processus économiques qui l'enchaînent à la culture de masse. Plus précisément, ce marché relève aussi des médias, désireux de saisir, dans tous les sens du terme, la montée des jeunes. Eugene Gilbert, un publicitaire originaire de Chicago, met en branle le « teenage market », un trait de génie coïncidant avec une autre innovation révolutionnaire : la segmentation de marché²⁸³. Cette stratégie de marketing, visant des groupes sociaux particuliers pour mieux répondre à leurs demandes, s'amorce lors des années quarante, mais atteint son apogée une décennie plus tard aux États-Unis. Le triomphe de ce stratagème auprès des adolescents prend ce que l'ouvrage, *A consumers' republic : the politics of mass consumption in postwar America*, identifie comme « the attributes of a mass cultural experience²⁸⁴ ». Durant la décennie 1950, la culture des jeunes constitue une industrie immensément lucrative, eux qui disposent de revenus totalisant près de dix milliards de dollars à dépenser sans restriction sur les vêtements, les films ou la musique²⁸⁵. Désormais regardés comme des consommateurs contribuant à la vitalité économique du pays, les adolescents jouissent d'un pouvoir d'achat s'accompagnant d'une liberté qui soulève des

²⁸³ Carosso, *Cold War Narratives : American Culture in the 1950s*, p. 135.

²⁸⁴ Cohen, *A consumers' republic : the politics of mass consumption in postwar America*, p. 318 et 319.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 319.

soupçons quant à de potentielles manifestations de délinquance juvénile de leur part. Pour Andrea Carosso, la percée qu'effectuent les adolescents, et le marché qui leur est destiné, annoncent la multiplication des métarécits de rébellion et l'essor d'une sous-culture indépendante de la jeunesse aux États-Unis²⁸⁶.

Contrairement au consensus, entretenu en partie par les porte-parole de la contreculture et selon lequel « business and hip are irreconcilable enemies, the two antithetical poles of American mass culture²⁸⁷ », Frank Thomas, dans *The Conquest of Cool*, établit que la culture dissidente des jeunes apparaît vivement attrayante pour les décideurs d'entreprises. Loin d'être fatalement immobile, le capitalisme américain d'après-guerre se mue au gré des transformations, s'accordant à l'agitation des mouvements sociaux de la période²⁸⁸. Plus qu'une autorité omnipotente, la culture de masse présente à ses consommateurs maintes possibilités, desquelles dérive un certain libre arbitre. D'après John Fiske, sociologue des médias, la société de consommation s'épanouit précisément parce qu'elle ne régent pas les loisirs des Américains : grâce au nouvel état que prend alors le capitalisme, ceux-ci dépendent à leur guise et profitent de plaisirs autrefois inaccessibles²⁸⁹. Comme l'explique Frank Thomas, le rapport de force entre la contreculture et la culture de masse conduit ultimement à un rapprochement inattendu, à l'avantage de la société de consommation :

²⁸⁶ Carosso, *Cold War Narratives*, p. 138.

²⁸⁷ Thomas Frank, *The conquest of cool : business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, p. 18.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 6.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 17 et 19.

*The counterculture has become a permanent fixture on the American scene, impervious to the angriest assaults of cultural and political conservatives, because it so conveniently and efficiently transforms the myriad petty tyrannies of economic life—all the complaints about conformity, oppression, bureaucracy, meaninglessness and the disappearance of individualism that became virtually a national obsession during the 1950s—into rationales for consuming [...]*²⁹⁰.

La *Beat Generation* se forme notablement pour remédier à la désillusion troublant l'esprit de ses instigateurs, opprimés par le spectre de la guerre froide ou le poids des conventions; de la sorte, Allen Ginsberg, Jack Kerouac et William S. Burroughs expriment leur nouvelle vision créatrice. Grâce au succès des récits de leurs expériences effrénées et décomplexées dans l'étendue américaine, et des poèmes illuminés et affranchis de règles stylistiques, les écrivains *beat* font la démonstration éclatante d'une voie alternative au conformisme, au corporatisme, à la consommation et à toutes autres contraintes. Dans la tourmente existentielle des années cinquante, l'arrivée quasi messianique de la *Beat Generation* est abondamment soulignée au fil de l'historiographie, qui l'estime garante du retentissement du mouvement et de la visibilité foudroyante qu'il obtient ensuite sur le marché culturel²⁹¹. En d'autres mots, outre les critiques instantanées et virulentes de la presse à son égard, la *Beat Generation* suscite une curiosité difficile à contenir, forçant l'attention des Américains²⁹². Sans surprise, les médias de masse s'emparent de son dérivé avantageusement reproductible et reconnaissable entre tous, le *beatnik*.

²⁹⁰ Frank, *The conquest of cool*, p. 31.

²⁹¹ Newhouse, *The Beat Generation and the popular novel in the United States*, p. 3.

²⁹² Nombreux sont les ouvrages qui soulignent l'intérêt populaire que soulève la *Beat Generation* : Cook, *The Beat Generation*, p. 92; Whaley, *Blows like a horn*, p. 3; David Sterritt, *Screening the Beats : media culture and the Beat sensibility*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004, p. XI et Ehrenreich, « The Beat Rebellion : Beyond Work and Marriage », p. 59.

Après un passage remarqué dans les journaux et les magazines, il s'invite dans les agences publicitaires de Madison Avenue ou encore dans les studios hollywoodiens, scellant et confondant extraordinairement la présence contreculturelle à l'intérieur de la culture de masse²⁹³.

Dans la pratique, cette dernière n'existe que par l'intermédiaire des médias de masse et de leurs innombrables sollicitations²⁹⁴; en accord avec la nature et les motifs de ces différents moyens de diffusion, et parce que ceux-ci s'ajoutent les uns aux autres, les représentations autour de la *Beat Generation* convergent pour mieux se répandre par la suite. Dans ces conditions, le *beatnik* – incarnation du discours de la presse – est exploité par les autres canaux médiatiques. En premier lieu, tandis que les écrits *beat* déchaînent les passions, un déferlement parallèle et remarquable de publications mettent explicitement en vedette des *beatniks*. En conséquence, les romans de délinquance juvénile, une variété de *pulp fiction* qui éclot à partir des années quarante, et leurs protagonistes, des adolescents aliénés et violents, expérimentent un second souffle. La qualité éphémère du genre, qui exhorte ses créateurs à générer sur-le-champ des écrits opportuns afin de tirer des profits, repose sur l'exaucement des attentes mouvantes de son lectorat²⁹⁵. Sous la plume d'auteurs prolifiques, le filon *beatnik* permet de repousser les limites du sensationnel; agrémentés d'une imagerie suggestive, ces romans misent sur les aspects sulfureux associés à la contreculture. Parmi ces livres de poche publiés principalement entre 1959 et 1965, *Beatnik Party* promet de révéler les « wild orgies of San Francisco's beat

²⁹³ Bisbort, *Beatniks : a guide to an American subculture*, p. 25.

²⁹⁴ Daniel Royot et Susan Ruel, *Médias, société et culture aux États-Unis*, Paris, Ophrys, 1996, p. 38.

²⁹⁵ Newhouse, *The Beat Generation and the popular novel in the United States*, p. 30 et 49.

generation !²⁹⁶ » et *Like crazy, man* garantit une incursion dans « the lost world of the beatnik²⁹⁷ ». Après la « lonely and promiscuous²⁹⁸ » *Beat Girl* des célèbres Avon Publications qui se spécialisent dans les récits de délinquance juvénile, *North Beach Girl* se penche également sur « the casual kicks of San Francisco's Beatnik underworld...²⁹⁹ ».

De même, les *comics* américains s'inspirent à volonté des stéréotypes *beatnik* qu'émet la presse. En plus des apparitions ponctuelles dans certains *comic strips* tels que *Popeye*, la très populaire et influente revue satirique *MAD Magazine* fixe durablement la *Beat Generation* dans la caricature lorsqu'elle lui consacre, en juillet 1960, un numéro humoristique. Réintitulé exceptionnellement *BEATNIK : the Magazine for Hipsters*, la publication s'amuse de divers sujets d'intérêt concernant ces derniers. À l'intérieur, les publicités railleuses et les articles fictifs se succèdent, comme cette colonne rassemblant les prétendus témoignages de *beatniks* inventés. Gerald Zenn, un « poet and push-cart peddler », y explique les motifs qui l'ont mené à rejoindre le mouvement, une parodie qui connote les contradictions réelles formulées précédemment par les critiques :

I became a Beatnik because I wanted to maintain my individuality in a world sick with conformity. I didn't want to act, think, and feel the way everybody else acts, thinks, and feels in order to be accepted. I wanted to be a person in my own right. Listen, Man ! Ask any of the other beats around here ! They know what I'm talking about . . . because they all act, think, and feel exactly the way I do !³⁰⁰

²⁹⁶ John Schuyler, *Beatnik Party*, New York, Bedside Books, 1959, 175 pages.

²⁹⁷ Richard E. Geis, *Like crazy, man*, Chicago, Newsstand Library, 1960, 192 pages.

²⁹⁸ Bonnie Golightly, *Beat girl*, New York, Avon, 1959, 158 pages.

²⁹⁹ John Trinian, *North Beach Girl*, Greenwich, Gold Medal Books, 1960, 176 pages.

³⁰⁰ « BEATNIK : the Magazine for Hipsters », dans *MAD Magazine*, (septembre 1960), p. 42.

Des suggestions de barbes improbables pour se différencier des « squares » aux recommandations ironiques sur l'étiquette *beatnik*, ces exemples caricaturaux ont plus à voir avec les représentations de la presse sur la *Beat Generation* qu'avec l'expression qu'elle atteint originellement à travers *On the Road* ou *Howl and Other Poems*. Par l'entremise des médias, les préceptes de la culture de masse prévalent; semblablement, *Beat, Beat, Beat*, une collection de « hip cartoons » sur les « bearded beatniks³⁰¹ » est publiée en 1959 par William F. Brown, un employé du département télévisuel de Batten, Barton, Durstine & Osborn (BBDO), l'une des plus grandes agences publicitaires new-yorkaises.

Même sous le couvert d'un ouvrage à caractère sociologique, Lawrence Lipton perçoit, suite à l'emballement autour de la lecture publique d'Allen Ginsberg à la Six Gallery, le potentiel médiatique des manifestations *beatnik*³⁰². Figure du milieu *underground* et promoteur de la *Beat Generation* en Californie du Sud, Lipton publie *The Holy Barbarians* en 1959, une histoire sur le style de vie qu'il embrasse et qui devient bel et bien un livre à succès³⁰³. Présenté comme un compte rendu sur les dessous de la contreculture « written from the inside³⁰⁴ », la publication est employée en guise de référence par ceux à l'extérieur du mouvement. Toutefois, les ambitions populaires de son auteur n'échappent pas à certains de ses contemporains; dans « Enter Beatniks : The Boheme of 1960 », Harry T. Moore juge que *The Holy Barbarians* « is vigorous propaganda from its title on, and the public behavior of many of the Cats has shock

³⁰¹ William F. Brown, *Beat, Beat, Beat*, New York, New American Library [A Signet Book], 1959, 150 pages.

³⁰² Whaley, *Blows like a horn*, p. 46.

³⁰³ Charters, *Jack Kerouac : selected letters*, p. 202.

³⁰⁴ Malcolm Bradbury, « Review of Lawrence Lipton's *Holy Barbarians* », *The Reporter*, n°21 (9 juillet 1959), p. 41.

value as advertising³⁰⁵ ». Qui plus est, la distance entre l'ouvrage et les écrivains *beat* se confirme dans une lettre de Kerouac à Ginsberg, en mai 1959, lorsque le premier désavoue Lipton : « ah shit, that book is awful, all about his own barefooted bearded non-working art friends who don't write but just talk and show off and the things about us who started it all are pejorative [...] tell them to leave my name out of it³⁰⁶ ». Quoiqu'en disent les figures de proue de la *Beat Generation*, Lawrence Lipton s'impose comme un incontournable de la culture *beatnik*, notamment auprès de Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)³⁰⁷.

En second lieu, les médias audiovisuels s'avèrent tout autant avides de relayer sur les ondes et de projeter sur écran la contreculture du moment. Grâce à la versalité que contracte le *beatnik* par l'agrégation des articles de la presse, le nouveau type social se trouve inlassablement soumis aux fins les plus diverses : de son potentiel dérisoire à sa dangerosité redoutée découlant des stéréotypes qu'il évoque a priori, il s'insinue facilement dans les récits radiophonique, télévisuel ou cinématographique. Sans compter les nombreuses apparitions épisodiques de personnages au caractère *beat* lourdement appuyé, entre autres dans le feuilleton radiodiffusé *The Romance of Helen Trent*, le *beatnik* sert l'intrigue ou tient lieu de faire-valoir à de populaires séries télévisées. Miroitant l'essor de la jeunesse américaine et inaugurant un genre se dédiant expressément à elle, *The Many Loves of Dobie Gillis* est l'un des exemples les plus patents de l'arrivée imparable du *beatnik* dans la culture de masse. Diffusée sur le réseau Columbia Broadcasting System (CBS) à partir de 1959 et jusqu'en 1963, l'émission créée par Max

³⁰⁵ Moore, « Enter Beatniks : The Boheme of 1960 », p. 382.

³⁰⁶ Jack Kerouac à Allen Ginsberg (19 mai 1959) dans *Charters, Jack Kerouac : selected letters*, p. 202.

³⁰⁷ Whaley, *Blows like a horn*, p. 47.

Shulman met en scène les mésaventures quotidiennes de deux adolescents, soit Dobie Gillis (Dwayne Hickman) et son meilleur ami on ne peut plus *beatnik*, Maynard G. Krebs (Bob Denver). S'il se révèle être le comique de la troupe et s'il n'apparaît guère délinquant, celui-ci n'en incarne pas moins le symbole de la *Beat Generation* auprès des auditeurs³⁰⁸. Portant un bouc et des vêtements visiblement différents, jouant parfois des bongos et ponctuant ses phrases de termes empruntés aux *hipsters*, le personnage de Maynard G. Krebs est la source de plaisanteries continuelles inspirées des clichés de la contreculture : tantôt il ignore la raison pour laquelle il proteste (« I dunno... and that's why I'm such an angry young man !³⁰⁹ »), tantôt il tressaille furieusement lorsqu'il entend le mot « work ». L'auteur Max Shulman admet d'ailleurs avoir lu les œuvres des écrivains *beat*; cependant, il considère que celles-ci ne s'appliquent pas à *Dobie Gillis* et que, par-dessus tout, la télévision demeure un « sales medium » soumis aux dictats des grandes chaînes, elles-mêmes tributaires de l'attrait que génèrent ses émissions, mesuré grâce aux cotes d'écoute ou au « Q Score³¹⁰ ». Sous une formule plus dramatique, CBS diffuse également, entre 1960 et 1964, une série télévisée calquant ouvertement la nature du roman *On the Road* écrit par Jack Kerouac. Nommée *Route 66* en référence à la route historique reliant Chicago à Santa Monica et tournée aux quatre coins des États-Unis, l'émission suit, entre autres, l'aimable Tod Stiles (Martin Milner) et le rebelle Buz Murdock (George Maharis) à bord de leur Corvette. À la manière du duo fictif formé de Sal Paradise et de Dean Moriarty, ces personnages errent sans destination précise, mais sont poussés

³⁰⁸ Morgan, *The typewriter is holy : the complete, uncensored history of the Beat Generation*, p. 147.

³⁰⁹ « Dobie Goes Beatnik », *The Many Loves of Dobie Gillis*, saison 2, épisode 4 (25 octobre 1960).

³¹⁰ Darrell Y. Hamamoto, « Max Shulman : Television Author », *Journal of Popular Film & Television*, vol. 16, n°4 (hiver 1989), p. 158 et 162.

par le vague désir de trouver un sens à leur vie au contact des autres Américains qu'ils rencontrent, tout en assurant leur nomadisme grâce à quelques emplois de courte durée. Portées par un grand succès populaire, ces deux séries sont renouvelées pour plusieurs saisons, tandis que la télévision est marquée par l'essor de la programmation à heure de grande écoute et l'affluence indispensable des commanditaires³¹¹.

Sans délai, quelques comédies hollywoodiennes, telles *Funny Face* (1957) et *Bell Book and Candle* (1958), introduisent des rôles d'artistes bohémiens fantaisistes connotant la contreculture *beat*. Néanmoins, à la suite de l'éclat obtenu par les films de délinquance juvénile comme *The Wild One* et *Rebel Without a Cause*, le septième art entend plus décidément tirer profit des *beatniks*³¹². Par conséquent, il s'ensuit un enchaînement de films dits d'exploitation, dont le scénario et l'atmosphère puisent au sein de l'imagerie *beatnik* et de ses représentations, faites de bars malfamés, de joueurs de bongos et de marginaux bons à rien. Deux de ce genre de films paraissent à l'année 1959, soit *A Bucket of Blood* et *The Rebel Set*. Le premier relate le récit d'horreur de Walter Paisley, un tueur en série *beatnik* qui assassine ses victimes et les recouvre d'argile, les transformant ainsi en macabres statues qu'il expose au café fictif Yellow Door afin d'impressionner sa clientèle. Le réalisateur du second film, Gene Fowler Jr., place aussi le point de départ de son histoire à l'intérieur d'un café *beatnik* de Los Angeles : son propriétaire est en réalité un arnaqueur véreux qui convainc quelques artistes esseulés de commettre le vol d'une importante somme d'argent. Dans la même lignée, un autre film d'exploitation est distribué aux États-Unis en 1960; au titre sans équivoque, *The Beatniks*

³¹¹ William Boddy, « Introduction », dans *Fifties Television : The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, p. 1 à 11.

³¹² Sterritt, *Screening the Beats : media culture and the Beat sensibility*, p. X.

dépeint un gang de jeunes hors-la-loi semant la terreur dans leur ville, mais dont le meneur, désabusé et charismatique, possède un talent inespéré pour le chant. Plus que le point de mire particulier des « B movies », la contreculture intéresse les grands studios tels que MGM, lequel fait d'ailleurs pression sur les sociétés de production de *The Rebel Set* et de *The Beatniks* afin de préserver et de promouvoir son propre film sur le mouvement, intitulé *The Beat Generation*³¹³. Reproduisant à tout-va l'univers *beatnik*, le film s'ouvre sur une chanson éponyme interprétée par Louis Armstrong. Au milieu d'un bar bondé, les paroles du célèbre musicien de jazz donnent le ton à l'œuvre, établie en opposition aux *beats* :

*They call you Beat Generation / You think you live as you choose / O, you Beat Generation / I think you headed for the blues / Now your lives don't have a meaning / You living up a storm / You'd do anything at all except conform / You don't have much ambition / And aimless and depressed / You think you really with it / But you're missing all the best*³¹⁴.

Bien que l'introduction rappelle la nonchalance *beat* décrite par les critiques de l'époque, l'objet du film s'avère beaucoup plus sombre puisqu'il se fonde sur les pires accusations portées à l'endroit de ceux qui sont sensibles à la contreculture. À vrai dire, le récit traite du ténébreux Stan Hess (Ray Danton), un violeur en série et en cavale, pourchassé par l'enquêteur Dave Cullorah (Steve Cochran), dont l'épouse est l'une des proies de ce *beatnik* psychopathe. Contrairement à ce que proclame son titre, *The Beat Generation* n'est, en aucune mesure, une

³¹³ « The Rebel Set (1959), dans *American Film Institute Catalog*, [en ligne], http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:afi-us&rft_id=xri:afi:film:52997 (page consultée le 11 janvier 2016) et « The Beatniks (1960) », dans *American Film Institute Catalog*, [en ligne], http://gateway.proquest.com/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:afi-us&rft_id=xri:afi:film:53087 (page consultée le 11 janvier 2016).

³¹⁴ Albert Zugsmith (producteur) et Charles Haas (réalisateur), (1959), *The Beat Generation* [film cinématographique], Metro-Goldwyn-Mayer Corp.

reconstitution cinématographique du mouvement littéraire d'avant-garde : la production use plutôt des idées les plus choquantes émises par la presse afin d'agrémenter et de commercialiser son histoire. Toujours est-il que l'année suivante, en 1960, Metro-Goldwyn-Mayer offre l'unique adaptation contemporaine d'un ouvrage *beat* suite à l'acquisition des droits de *The Subterraneans*, le roman que publie Jack Kerouac en février 1958. Semblablement aux autres films, cette nouvelle tentative demeure assujettie aux interprétations extérieures et rend ainsi compte de l'assimilation distordue de la *Beat Generation*, qu'elle soit popularisée au cinéma ou ailleurs. Servant de toile de fond au livre, le milieu *underground* est à la fois astucieusement dilué et contenu; par exemple, alors que Kerouac détaille sa relation avec une Afro-américaine, celle-ci est substituée, sur pellicule, par la très blanche actrice française Leslie Caron. Promettant pourtant en ouverture « the story of a new Bohemia . . . where the young gather to create and to destroy », la *Beat Generation* représentée dans le film de Randal MacDougall et de Robert Thom se trouve donc comparée, par la critique du *New York Times*, à « the most of what turns out to be practically nothing at all³¹⁵ ».

Dans un dernier temps, les manifestations que génère la *Beat Generation*, en raison des mécanismes de la société de consommation aux États-Unis, prennent des traits aussi étonnants que divers, à l'instar du *beatnik* lui-même. Rappelant les *beats* qui se servent de la presse alternative à leurs débuts comme outil de promotion, la commercialisation du mouvement n'est pas que l'apanage des médias de masse, mais intéresse également des personnalités gravitant autour du milieu – Lawrence Lipton est l'une d'entre elles – et qui s'aident de la conjoncture

³¹⁵ A. H. Weiler, « Kerouac's World of the Beatniks on View », *The New York Times*, 7 juillet 1960, p. 26.

favorable afin de tirer avantage de la demande *beatnik*. Cette forme de publicité de soi-même prend la signification d'une exception qui confirme la règle, car, à titre d'exemples, Jack Kerouac ne s'enrichit guère par la vente des droits de *The Subterraneans*³¹⁶ et le court métrage *beat Pull My Daisy* (1959), sous la direction du célèbre photographe Robert Frank, s'intitule de la sorte parce que MGM dispose du copyright sur l'expression *Beat Generation*³¹⁷. De surcroît, les sollicitations abondantes de la culture de masse provoquent une popularité qui revêt une expression tangible, et avec laquelle doivent momentanément composer les *beats*, les *beatniks* en chair et en os, ou tous ceux qui partagent une sensibilité contreculturelle. Entre les concours de *Miss Beatnik*, la comédie musicale *beatnik The Nervous Set* présentée sur Broadway ou les boutiques vendant des accessoires *beatnik*³¹⁸, les habitants des quartiers de Greenwich Village et de North Beach, pris d'assaut par les badauds et les touristes³¹⁹, se prêtent donc parfois au jeu des stéréotypes. C'est dans ce contexte que l'affaire *Rent-a-Beatnik* voit le jour à New York en décembre 1959; comme son nom l'indique, les « squares » peuvent dorénavant retenir, à partir de vingt-cinq dollars, les services d'un ou de plusieurs *beatniks*, disposés à lire leur poésie afin de divertir les convives de n'importe quel événement³²⁰. Devant le phénomène qui attire l'attention nationale, la presse écrite souligne de nouveau la dichotomie opposant « squareness » et « beatness », et le conformisme latent de la *Beat Generation* : pour le *New York Herald*

³¹⁶ Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, Montréal, Éditions L'Étincelle, 1975, p. 333.

³¹⁷ Campbell, *This is the Beat Generation*, p. 261.

³¹⁸ Ralph J. Gleason, « Begone, Dull Beats », *New Statesman*, (2 juin 1961), dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 265.

³¹⁹ McDarrah, *Beat Generation : Glory Days in Greenwich Village*, p. IX.

³²⁰ Joseph Morgenstern, « Beatniks for Rent », *New York Herald Tribune*, 1^{er} mai 1960, dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 243.

Tribune, le journaliste Joseph Morgenstern conclut que les *beatniks* « are chanting their caveats and beating their bongos in enemy territory [...] renting themselves out, at “reasonable rates”³²¹ ». Bien que ses clients souhaitent recréer artificiellement une ambiance d’inspiration *beatnik*, il n’en demeure pas moins que le service s’appuie d’abord sur une plaisanterie de son initiateur, Fred W. McDarrah. Photographe pour *The Village Voice* et auteur de *The Beat Scene*, McDarrah capture de nombreux moments clés de la *Beat Generation*, et de ses instants new-yorkais³²². Dans les petites annonces du journal qui l’emploie, il fait paraître, à la blague, une publicité pour le service *Rent-a-Beatnik*. À sa surprise, il reçoit un déluge de réponses, tant des *beatniks* qui désirent participer que des hôtes espérant faire appel à leurs services³²³. Si certains des invités profitent de l’occasion pour se déguiser en calquant l’attirail vestimentaire *beatnik*, une interaction enrichissante prend place, comme le décrit un organisateur satisfait : « it wasn’t at all like looking at animals in a zoo³²⁴ ». Pareillement, le poète *beat* Ted Joans, qui anime plusieurs de ces soirées, rêve de faire rayonner son art plus loin que les cafés qu’il fréquente et de répandre la bonne nouvelle chez les « squares³²⁵ ».

D’après Fred W. McDarrah, la « Beat crowd » est dotée d’un sens de l’humour et de l’autodérision, « whether it was in throwing spontaneous parties or in writing outrageous poems full of nonsense words and rhymes³²⁶ ». Dans les faits, désireux que leurs œuvres soient appréciées à leur juste valeur et que leur message soit proprement répandu et compris avec

³²¹ Morgenstern, « Beatniks for Rent », p. 243.

³²² McDarrah, *Beat Generation : Glory Days in Greenwich Village*, p. VIII.

³²³ *Ibid.*, p. IX.

³²⁴ Morgenstern, « Beatniks for Rent », p. 246.

³²⁵ *Ibidem*.

³²⁶ McDarrah, *Beat Generation : Glory Days in Greenwich Village*, p. IX.

discernement, les écrivains de la *Beat Generation* ne peuvent guère balayer d'un revers de la main les accusations portées à leur endroit. Malgré eux, le poids des représentations de la presse écrite leur incombe et ils doivent se mesurer à la persuasion de la culture de masse, dans son avancée inéluctable. Par-delà le mouvement contreculturel souterrain et originel, les représentations altérées de la presse, par l'entremise du *beatnik* décliné sous toutes ses formes – *hipster* bouillonnant, bohémien raté ou adolescent à l'affectation rebelle –, jouissent d'une indéniable et puissante propagation simultanée dans les autres médias de masse. Mise à toutes les sauces, l'expression *beatnik* est révélatrice du face-à-face entre l'identité historique du *beat* et de ses semblables, et la construction médiatique qu'ils entraînent. Au même instant que s'opère leur massification, les *beats* sont les premiers à dénoncer la confusion en cours, aiguillée par les journaux et les magazines.

4.3 Les *beats* sur les critiques et les *beatniks*

Au fur et à mesure que paraissent des articles consacrés à la *Beat Generation* dans la presse, les écrivains *beat* leur portent volontiers une attention particulière, s'empressant d'échanger sur leur contenu. À son ami et poète Philip Whalen, Jack Kerouac demande « have you read the long tirade against us and me and Allen [Ginsberg] in *Partisan Review*, by [Norman] Podhoretz, about 2 months ago ? Gad. [sic]³²⁷ » tandis qu'il s'enquiert, auprès de Ginsberg, de l'analyse de Robert Brustein pour *Horizon* « where you and me [are] raked over coals again by another columbia trilling fink ?³²⁸ », évoquant au passage les médisances de

³²⁷ Jack Kerouac à Philip Whalen (12 juin 1958), dans Charters, *Jack Kerouac : selected letters*, p. 128.

³²⁸ Jack Kerouac à Allen Ginsberg (8 septembre 1958), dans Charters, *Jack Kerouac : selected letters*, p. 150.

Lionel et de Diana Trilling ainsi que celles de ses anciens camarades d'université. Au sujet d'un autre critique prolifique, Kerouac interroge John Clellon Holmes : « I can just see Herbert Gold tossing in his bed at night hoping I'll write a return attack against him, right ?³²⁹ ». Presque toujours avec exaspération, les *beats* constatent les uns les autres que la *New Vision* et les expériences contreculturelles à la source de leurs ouvrages s'avèrent non seulement mal interprétées, mais qu'elles provoquent un débordement de réactions imprévisibles dans les journaux et les magazines. Pour Kenneth Rexroth, figure centrale de la *San Francisco Renaissance*, la sensibilité singulière de la *Beat Generation* est condamnée à être escamotée par les puissantes publications de Henry Luce, qui invoquent incorrectement, et à leur guise, le mouvement³³⁰. Confrontés à la surenchère de critiques aux effets encore indéfinissables, les *beats* se perdent en conjectures afin d'en cerner les causes, mettant en relief l'emprise qu'exerce la presse entre l'élaboration et la diffusion de son propre discours sur le mouvement.

Par-dessus tout, les auteurs de la *Beat Generation* déduisent que les faussetés propagées sur leur compte résultent de l'incompréhension absolue dont fait montre la presse : incompetents d'un point de vue littéraire, ses critiques ne peuvent encore moins saisir le message contenu dans les écrits emblématiques du mouvement. Sur ce point, les ripostes d'Allen Ginsberg à l'égard des représentants de l'*establishment* littéraire tels que Norman Podhoretz, qu'il regarde comme l'archétype incarnant ce dissentiment, car « he has collected all the garbage in one mind³³¹ », sont éloquentes. Dans une longue lettre qu'il envoie au critique John Hollander, Ginsberg dénonce le tort ainsi fait par la presse :

³²⁹ Jack Kerouac à John Clellon Holmes (13 avril 1958), dans Charters, *Jack Kerouac : selected letters*, p. 122.

³³⁰ Whaley, *Blows like a horn*, p. 85.

³³¹ Allen Ginsberg à John Hollander (7 septembre 1958), dans Morgan, *The letters of Allen Ginsberg*, p. 216.

I'm now getting bugged at people setting themselves up as scholars and authorities and getting in the way of continuous creative work or its understanding or circulation – there is not one article on the Beat or [San Francisco] scene yet that has not been (pro or con) invalidated [...] by the basic fact that the author is just a big windbag not knowing what he's talking about – no technical background, no knowledge of the vast body of experimental work, published and unpublished (the unpublished is the best), no clear grasp of the various different schools of experiment all converging toward the same or similar end, all at one coming into intercommunication, no knowledge of the letters and conversations in between, not even the basic ability (like Podhoretz) to tell the difference between prosody and diction³³².

En réponse à l'une des nombreuses plaintes de Podhoretz, le poète *beat* LeRoi Jones souligne également l'autorité écrasante des journaux et des magazines, rarement remise en question : « I have read a great many of these scathing rants that are being palmed off as objective critical studies of the "New Bohemianism", and almost without exception they have come from the small coterie of quasi-novelists or New Yorker suburban intellectual types of the late '40s and early '50s which represents [sic] so much of what Beat is a reaction against³³³ ». Précisément, les *beats* soutiennent qu'en plus d'être ignorants, les journalistes ont vendu leur âme « for money ego security conformity prestige university maturity social integration of the most spiteful and chicken kind³³⁴ », des intérêts contrecarrant forcément la juste appréciation de leurs œuvres. De fait, les membres de la *Beat Generation* relèvent que la presse, hostile à la *spontaneous bop prosody*, délaisse la littérature d'avant-garde pour se pencher, à son avantage, sur des

³³² Allen Ginsberg à John Hollander (7 septembre 1958), dans Morgan, *The letters of Allen Ginsberg*, p. 203.

³³³ LeRoi Jones, dans Charters, *Jack Kerouac : selected letters*, p. 121.

³³⁴ Allen Ginsberg à John Hollander (7 septembre 1958), dans Morgan, *The letters of Allen Ginsberg*, p. 212.

problématiques futiles et trompeuses. Ginsberg observe que « most of the sociological generalizations and middleclass publicity discussions (“What does *beat* mean ? is it positive or negative ? why do they steal hubcaps ?”) are false issues³³⁵ », mises au point par des journalistes tentant en vain de catégoriser la *Beat Generation* d’une manière inconciliable à sa nature. Il conclut : « that’s why there’s so much misunderstanding of the word, and overplaying of it [...] it’s meaningless out of context—or has any meaning you want to give it, all equally arbitrary³³⁶ ». En somme, les représentants du mouvement se sentent pris au piège, eux qui voient l’essence de leurs ouvrages bafouée, comme le décrit une nouvelle fois l’auteur de *Howl and Other Poems* : « nobody really knows what we’re doing and an endless stream of bullshit flows thru [sic] *Time* and *Commentary*, etc³³⁷ ». Ce déferlement d’hypocrisies auquel se réfère Ginsberg désigne la multiplication des représentations créées par la presse, soit les rapprochements qu’elle dresse entre la *Beat Generation* et la délinquance juvénile, l’immoralité des *hipsters*, l’inaptitude des artistes bohémiens ou l’incohérence de ses membres, menant à ce qu’elle présente ensuite comme un style de vie risiblement indécent et conformiste.

Au sein des *beats*, la domination manifeste de la presse, qui pèse sur le rayonnement de leurs livres, entraîne une crainte primordiale comme l’exprime Jack Kerouac à son bon ami : « what’s going on Allen ? It’s not money I’m worried about any more, but the perversion of our teaching which began under the [Brooklyn] Bridge long ago³³⁸ » ? Espérant faire cesser la

³³⁵ Allen Ginsberg à Hannah Litzky, sa tante (20 juin 1958), dans Morgan, *The letters of Allen Ginsberg*, p. 188.

³³⁶ *Ibid.*, p. 189.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ Jack Kerouac à Allen Ginsberg (19 mai 1959), dans Charters, *Jack Kerouac : selected letters*, p. 203.

déformation en cours de leur conscience contreculturelle, les *beats* sont mis dans l'obligation d'employer les médias de masse afin d'apporter, en leurs propres mots, des éclaircissements fidèles au mouvement. De la sorte, Kerouac signe plusieurs articles qui s'inscrivent en faux contre les critiques tels que John Ciardi, l'accusant d'anti-intellectualisme ou de brutalité³³⁹. Par exemple, dans les pages du magazine *Esquire*, Kerouac avance l'une de ses définitions maintes fois répétée sur l'histoire du mouvement :

*The Beat Generation, that was a vision that we had, John Clellon Holmes and I, and Allen Ginsberg in an even wilder way, in the late Forties, of a generation of crazy illuminated hipsters suddenly rising and roaming America, serious, curious, burning and hitchhiking everywhere, ragged, beatific, beautiful in an ugly graceful new way – a vision gleaned from the way we had heard the word beat spoken on street corners on Times Square and in the Village, in other cities in the down-town-city-night of postwar America – beat, meaning down and out but full of intense conviction*³⁴⁰.

Résolu à faire prévaloir son interprétation du mouvement sur celle précédemment altérée par les critiques, Kerouac insiste que les *beats* sont des héros souterrains incompris, « taking drugs, digging bop, having flashes of insight, experiencing the “derangement of the senses”, talking strange, being poor and glad, prophesying a new style for American culture³⁴¹ ». En dépit des efforts déployés par les écrivains de la *Beat Generation*, les stéréotypes répandus dans la presse écrite résistent inexorablement à l'information nouvelle à même de les défaire. Envahi d'un

³³⁹ Jack Kerouac à Tom Guinzburg, chez Viking Press (12 décembre 1958), dans *Charters, Jack Kerouac : selected letters*, p. 170.

³⁴⁰ Kerouac, « Aftermath : The Philosophy of the Beat Generation », p. 24.

³⁴¹ *Ibidem*.

sentiment d'impuissance, Ginsberg décrie cette impasse empêchant la reconnaissance de sa version des faits : « endless conversations and letters and explanations and trying to spread some good news [...] and have them [les critiques] fuck it all up with their indifference or vulgar money journalism³⁴² ». Pour le magazine *Encounter*, Kerouac riposte par un ultime avertissement, destiné à tous ceux qui persistent à corrompre abusivement le mouvement :

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 yearnings of human souls... woe unto those who don't realise that America must, will, is, changing now, for the better I say [...] woe unto those who believe in conflict and horror and violence and fill our books and screens and livingrooms with all that crap, woe in fact unto those who make evil movies about the Beat Generation where innocent housewives are raped by beatniks
/³⁴³

Objets d'une popularité fulgurante et irrépressible au fil de son déversement dans les autres médias, les *beats* consacrent leur attention prochaine à l'ensemble de la culture de masse, qu'ils accablent de s'abreuer aux propos de la presse plutôt qu'aux leurs; dorénavant relayés par la télévision, les *comics* ou le cinéma, ces commentaires intensifient les méprises sur la contreculture. Jack Kerouac observe effectivement que « the bop visions became common property of the commercial, popular, cultural world [...] and the Beat Generation, though dead, was resurrected and justified » par ce qu'il nomme le « miracle of metamorphosis³⁴⁴ ». Ce phénomène désigne le pouvoir conjugué de la presse et des médias de masse, qui mène à

³⁴² Allen Ginsberg à John Hollander (7 septembre 1958), dans Morgan, *The letters of Allen Ginsberg*, p. 213.

³⁴³ Kerouac, « Beatific : On the Origins of the Beat Generation », p. 61.

³⁴⁴ Kerouac, « Aftermath : The Philosophy of the Beat Generation », p. 25.

l'apparition du *beatnik* et à son caractère inséparable d'une *Beat Generation* ravivée de force. Conséquemment, Allen Ginsberg assimile le *beatnik* au monstre de Frankenstein³⁴⁵, une métaphore sur l'assemblage des représentations multiples ayant donné forme à cette création, synthétiquement animée par l'exploitation de la presse. Comme ils le font pour les critiques, les *beats* rejettent tout autant le *beatnik*, peu importe l'aspect qu'il revêt dans les médias. Dans une lettre envoyée à l'éditeur du *New York Times Book Review*, Allen Ginsberg perçoit l'expression comme une raillerie journalistique des « mad critics », une fabrication aux effets dévastateurs pour les écrits du mouvement : « if 'beatniks' and not illuminated Beat poets, overrun this country, they will have been created not by Kerouac, but by industries of mass communication which continue to brainwash Man and insult nobility where it occurs³⁴⁶ ». Il impute sans détour la paternité du *beatnik* et la confusion qu'il accentue aux médias de masse : « the general public image of beatniks built up from movies, *Time*, TV, *Daily News*, *Post* etc. is among the hep a fake and among the mass evil and among the liberal intellectuals a mess³⁴⁷ ».

Considéré comme la personnification des stéréotypes de la presse, le *beatnik* matérialise également, selon d'autres habitués du milieu *underground*, les fondements pernicioseux de la culture de masse : en plus d'obscurcir un peu plus assurément le sens de la *Beat Generation* par le triomphe de ses codes culturels, le *beatnik* amenuise le potentiel contreculturel du mouvement

³⁴⁵ Brenda Knight, *Women of the Beat generation : the writers, artists, and muses at the heart of a revolution*, Berkeley, Conari Press, 1996, p. 235.

³⁴⁶ Allen Ginsberg à l'éditeur du *New York Times Book Review* (11 mai 1959), dans Morgan, *The letters of Allen Ginsberg*, p. 222 et 223.

³⁴⁷ Allen Ginsberg à Jack Kerouac (16 octobre 1959), dans Morgan, *Jack Kerouac and Allen Ginsberg : The Letters*, p. 439.

pour ceux qui n'observent que son image. Dans une entrevue qu'il accorde à la radio en 1960, Kenneth Rexroth redoute la dilution causée par la commercialisation de l'idée de révolte et, dans son essai « The Game of the Name », John Clellon Holmes défend le mot qu'il a participé à définir en cernant l'action de la culture de masse sur les *beats* en une simple phrase : « if you don't understand them, brand them³⁴⁸ ». Bien que William S. Burroughs relativise cette théorie de *co-optation* en reconnaissant que « sensational factors must be played up at the expense often of fact » lorsque les médias de masse entrent en jeu, Fred W. McDarrah réitère l'argument selon lequel la presse américaine « has caught on its journalistic meathook a new scapegoat³⁴⁹ », négligeant du même coup la vérité au profit de ses intérêts. Comme une trêve au milieu de la massification en cours, le critique Herbert Gold insiste lui aussi, dans « How to Tell the Beatniks from the Hipsters », que le *beatnik* est à la fois l'invention et la possession des journalistes³⁵⁰. Néanmoins, sous la satire de Bob Kaufman visant l'artifice de ces « plastic beatniks in pubic beards, with artistically dirtied / feet³⁵¹ », Gold rappelle du même souffle sa présence dans les enclaves *beat* :

He exists in [...] solid flesh in the persons of those lads who wander about Greenwich Village, North Beach in San Francisco, the near North Side in Chicago, and other selected drill fields, wearing turtleneck sweaters beneath the free-from silver crucifixes pendant from ribbons around their necks, dark glasses, and a

³⁴⁸ John Clellon Holmes, « The Game of the Name », dans *Nothing more to declare*, New York, Dutton, 1967, p. 127.

³⁴⁹ Fred W. McDarrah, « The Anatomy of a Beatnik », *Saga* (août 1960), dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 199.

³⁵⁰ Gold, « How to Tell the Beatniks from the Hipsters », p. 167.

³⁵¹ Bob Kaufman, « Hollywood », dans *Solitudes Crowded with Loneliness*, New York, New Directions, 1965, p. 25.

*world-historical pout on the face; or the girls in jeans and waxy eye makeup; or the crowds at bongo and poetry conferences*³⁵².

Désignant plus qu'une figure sociale fictive en fonction de son contexte d'emploi, l'expression *beatnik* peut faire référence à tous ceux qui se mêlent à l'effervescence contreculturelle de la fin des années cinquante et du début des années soixante – qu'ils soient étiquetés comme tels ou qu'ils revendiquent le terme³⁵³. À l'évidence, les *beats* discernent l'existence de ces Américains qui prennent exemple sur leurs ouvrages, mais le regard qu'ils posent sur eux est teinté de leurs confrontations obligées avec les critiques et du *beatnik* caricaturé de la culture de masse. D'après les *beats*, ces jeunes, pour la plupart, affichent une ressemblance plus marquée avec les représentations diffusées par la presse qu'avec l'idée originelle de la *New Vision* qu'ils formulent une décennie plus tôt. Holmes, qui prophétisait jadis l'agitation spontanée saisissant sa propre génération, convient que le mode de vie dépeint dans *On the Road* et *Howl and Other Poems* offre une direction aux *beatniks* qui suivent leurs traces. Pourtant, l'écrivain détecte l'influence supérieure de la culture de masse sur ces derniers, enclins à se multiplier « into so many replicas of the Squares' image of the Beats » et arborant « a rigorous uniformity of language, dress, tastes, attitudes and values³⁵⁴ ». Dès 1959, Jack Kerouac témoigne de cet écart, observé dans un café de Greenwich Village où les clients sont vêtus de la même façon, en s'exclamant : « we're like tourists in a museum about ourselves³⁵⁵

³⁵² Gold, « How to Tell the Beatniks from the Hipsters », p. 163.

³⁵³ La *beat* Diane di Prima publie d'ailleurs un ouvrage notoire intitulé *Memoirs of a beatnik* chez Olympia Press en 1969.

³⁵⁴ Holmes, « The Game of the Name », p. 128 et 129.

³⁵⁵ Bisbort, *Beatniks : a guide to an American subculture*, p. 24.

». Selon lui, les artistes de la *Beat Generation* font partie des *hipsters* de la première heure, au caractère excité et extatique, et non pas de ces *beatniks* au tempérament froid, « whose speech is low and unfriendly, whose girls say nothing and wear black³⁵⁶ ». Dans les mots de Kerouac, les *beatniks* sont des imposteurs et des opportunistes sans aucun lien avec la *Beat Generation*, et qui réduisent à néant sa vision de l'Amérique³⁵⁷. Le rejet à leur endroit s'exprime de maintes façons chez les *beats*, que ce soit Gregory Corso qui déclare ouvertement les détester ou la poétesse Hettie Jones qui évoque le faible nombre des membres véritables associés au mouvement³⁵⁸.

Malgré leur ton sans appel, ces remarques dévoilent la problématique que soulève plus largement l'identification irréfutable des *beats* et des *beatniks*, une autre marque de l'interprétation des médias de masse côtoyant celle que professe la *Beat Generation* sur elle-même, et des appropriations dont le mouvement est l'objet suite à sa massification. Dans « The Anatomy of a Beatnik », McDarrah fonde la définition arbitraire du *beatnik* sur l'emprise des représentations en explicitant un stéréotype en particulier : « The beard symbol has become so strong that it doesn't matter what or who you are. If you've got a beard, you're a Beatnik [...] This symbol system has become such a "thing" in this country that nobody knows what to believe any more, perhaps because nobody cares; everybody wants fake, the phony, the spurious anyway³⁵⁹ ». Au sein du même article, McDarrah recueille les témoignages de personnes

³⁵⁶ Kerouac, « Beatific : On the Origins of the Beat Generation », p. 59.

³⁵⁷ Jack Kerouac à Granville H. Jones (22 novembre 1960), dans Charters, *Jack Kerouac : selected letters*, p. 274.

³⁵⁸ Campbell, *This is the Beat Generation*, p. 250.

³⁵⁹ McDarrah, « The Anatomy of a Beatnik », p. 197.

fréquentant le milieu *underground* et exemplifie la superficialité qu'ont les dénominations par leur inexactitude. De fait, une prénommée Mimi Margaux s'identifie comme une *hipster*, mais « people think [she's] a Beatnik » tandis qu'un autre, John Mitchell, cherche à comprendre pourquoi il est accusé d'en être un : « maybe it's the way I dress. Maybe I act peculiar and people become hysterical and anything that looks different to them is a Beatnik³⁶⁰ ». Dans l'anthologie *Beat Coast East* publiée en 1960, l'éditeur Stanley Fisher se livre à un exercice similaire au cours duquel il interroge « an assortment of squalid squares and plastered saints » de Greenwich Village sur la signification du terme *beat* : il dresse ainsi une liste de vingt définitions³⁶¹. Entre « a formal desperation which became a rebellion against all political and literary form » et « an uncertain Neo-Nihilism that has helped filled a void », la diversité des opinions illustre, en accord aux visées de Fisher, que la *Beat Generation* prend le sens que l'on veut bien lui donner.

³⁶⁰ McDarrah, « The Anatomy of a Beatnik », p. 204.

³⁶¹ Stanley Fisher, *Beat Coast East : An Anthology of Rebellion*, New York, Excelsior, 1960, p. 7 et 8.

Conclusion

À l'aube de son histoire à venir, la *Beat Generation* prétend à son nom d'une manière moins délibérée qu'il n'y paraît, alors qu'elle s'assemble simplement autour d'un cercle étroit d'amis, lesquels se révèlent être, au bout du compte, parmi les écrivains les plus déterminants du XX^e siècle américain. C'est ainsi que poussés par l'assurance de leur vocation littéraire, Jack Kerouac, Allen Ginsberg et William S. Burroughs se mêlent au New York *underground* des années quarante, fait de « dingy backstairs “pads”, Times Square cafeterias, bebop joints, night-long wanderings, meetings on street corners, hitchhiking, a myriad of “hip” bars all over the city, and the streets themselves³⁶² ». Ce milieu interlope est d'autant plus exaltant grâce à l'affluence de ses figures à l'essence absolument *beat*, comme Neal Cassady, Herbert Huncke ou Carl Solomon, et qui insufflent au mouvement sa marginalité caractéristique. Avec d'un côté les sous-cultures bohémiennes et *hipsters* qu'elle côtoie à volonté et, de l'autre, sa rebuffade à l'endroit de la prospérité aliénante et des vicissitudes politiques en cours, la *Beat Generation* affirme la nécessité d'une libération spirituelle. Celle-ci s'accomplit par un style d'écriture sans concessions et par un mode de vie tourné vers des expériences authentiques, qui s'unissent pour former une véritable contreculture. Au mouvement viennent se joindre des artistes à la sensibilité concordante, notamment les poètes d'avant-garde de la côte ouest qui renforcent son éclat anticonformiste.

Émanant de ces années initiatiques, les écrits des auteurs *beat*, sous la forme de romans à clef ou de poèmes autoréférentiels, expriment la nature même de la *Beat Generation*; une fois publiés, ces derniers inaugurent un tournant pour le mouvement, tiré de son existence

³⁶² Holmes, *Go*, p. 36.

jusqu'alors souterraine. Dans le sillage du procès pour obscénité de *Howl and Other Poems* et de la parution spectaculaire de *On the Road*, la presse écrite aux États-Unis se saisit effectivement du phénomène, devenant le premier média à mettre à profit cette approche. En pratique, elle s'éloigne des réflexions littéraires pour cerner la signification historique de l'avènement de la *Beat Generation* même si, pour ses maîtres d'œuvre, le mouvement appartient à un passé proprement personnel. Avec quelques diatribes à l'appui, l'historiographie prend communément acte de l'agitation ostentatoire des critiques, mais le déferlement d'articles signifie davantage que les dénonciations sur la menace morale que posent les *beats* : il annonce à la fois l'intérêt de la presse et la contagion de son discours aux dépens de la *Beat Generation*, ainsi projetée sur la voie de sa reconnaissance. De fait, l'approfondissement des textes, qui paraissent dans les journaux et les magazines, révèle l'action de la presse écrite : elle accroît le champ des représentations associées au mouvement contreculturel, accentuant l'écart entre son interprétation et celle que les *beats* ont façonnée pour eux-mêmes. À la base de son analyse, la presse écrite réunit, sous l'expression de la *Beat Generation*, diverses figures sociales telles que le bohémien, le *hipster* ou le délinquant juvénile, toutes pourvues d'une identité particulière et soumise aux conjectures extérieures. Plus encore, afin de reconnaître les membres de cette génération émergente, les critiques entreprennent de détailler le style de vie qui les unit, émettant au passage une quantité de stéréotypes qui prospèrent ensuite dans la presse. À partir des manifestations contreculturelles qu'elles réprouvent, les critiques infèrent des hypothèses sur les principes animant le mouvement, comme sa déraison injustifiée ou son conformisme aveugle, et qui consolident son interprétation générale de la *Beat Generation*.

S'assemblant les unes aux autres, ces différentes représentations de la presse mènent au glissement du *beat* au *beatnik*, un néologisme inventé par le journaliste Herb Caen. En un seul

mot qui fait mouche, ce nouveau type social peut dénommer tour à tour le passionné de jazz et de bebop, le poète bon à rien, l'étudiant au penchant littéraire ténébreux, le joueur de bongos, le *copywriter* fréquentant les cafés *underground*, le jeune criminel aux activités suspectes ou bien l'auto-stoppeur parti à la découverte des États-Unis. Prenant le pas sur la vérité historique qui l'a lancé, le *beatnik* poursuit son avancée dans les autres médias de masse; à partir de sa reproductibilité et des multiples images qu'il éveille dorénavant, il est utilisé aux fins les plus diverses tout en demeurant reconnaissable. Son rejaillissement encore insaisissable au moment où sont publiées les critiques, l'influence de la presse dévoile donc sa pleine mesure lorsque le produit de son interprétation, le *beatnik*, est absorbé par la culture de masse : celui-ci se rencontre au cinéma, à la télévision, dans les *comics* et autres biens et services de consommation au terme des années cinquante et à l'aube des années soixante. Face au *beatnik* qui s'avère inséparable de la *Beat Generation* et altère en conséquence sa définition, les *beats* de la première heure, en souhaitant réaffirmer le sens de leurs écrits, mettent en relief le miroir déformant de la presse.

L'étude complémentaire du rôle et du discours de la presse écrite constitue un point de départ permettant de concilier le grand éventail de représentations par lesquelles la *Beat Generation* est dépeinte ensuite dans la culture de masse : elle explique pourquoi les écrivains d'avant-garde, le personnage caricaturé de Maynard G. Krebs ou le dangereux délinquant d'un *B-movie* se côtoient dans l'espace du mouvement contreculturel. Cette variété pourtant intrigante, car incompatible à première vue, n'est ni reconnue littéralement, ni exposée globalement lorsqu'il est mention du *beatnik* dans l'historiographie; la présence de ce dernier est soulignée par des exemples aléatoires témoignant de l'exploitation des *beats* ou de la virulence des critiques, sans de plus amples réflexions quant aux implications de cette percée

populaire sur la trajectoire du mouvement. En rétrospective, cette prise en compte relève d'éléments tout aussi multiples de l'histoire américaine tels que le bohémianisme de Greenwich Village, les tourments entre l'individualisme et le conformisme banlieusard, la valorisation de l'adolescence, la main de fer des *New York Intellectuals* ou le développement d'une société de consommation loin d'être monolithique. Ces notions enrichissent la compréhension du processus de massification que traverse la *Beat Generation* et, d'autant plus face à l'amalgame des représentations de la presse, signalent les subtilités sémantiques que revêt l'expression selon son contexte, qu'elle soit employée par les *beats*, les médias ou les historiens.

Il en va de même, sinon davantage, pour le terme *beatnik*, partagé entre la figure stéréotypée reproduite dans la culture de masse et la combinaison des singularités individuelles dont il découle. Dans un cas comme dans l'autre, les *beatniks* n'en incarnent pas moins l'esprit contreculturel de la période; même en partie assujettis à la diffusion que leur réservent les médias, ils demeurent une source de dérangements selon ces mêmes critiques qu'ils suscitent sans relâche, et en toutes circonstances. Dans son discours à la convention nationale républicaine de 1960, l'ancien président américain Herbert Hoover condamne d'ailleurs le « wicked nationalism » des *beatniks*, aux côtés des communistes et des *eggheads* – des propos erronément prêtés à J. Edgar Hoover au sein de l'historiographie du mouvement³⁶³. À l'opposé, même si les premiers *beats* appréhendent l'effritement de leur vision au contact des *beatniks*, ceux-ci détonnent néanmoins en perpétuant un anticonformisme certain. L'étude historique sur leur

³⁶³ C-SPAN (NBC News Archives), *1960 Republican National Convention Address (July 25, 1960)*, [en ligne], <http://www.c-span.org/video/?280721-1/1960-republican-national-convention-address&start=824> (page consultée le 15 mars 2016).

compte reste assurément à traiter de l'intérieur, à la faveur d'une créativité renouvelée quant aux sources à considérer, comme l'ouvrage collectif *Reconstructing the Beats* en fait la démonstration à d'autres égards³⁶⁴. L'attraction des enclaves *beats* évanescents sur la contreculture subséquente des années soixante et de ses ramifications folk, zen ou hippie est établie, mais guère examinée en marge des principaux écrivains de la *Beat Generation* au parcours bien connu. Le passage vers cette autre décennie à la contreculture foisonnante ne s'est effectivement pas opéré en vase clos, mais se distend en fonction de ces Américains ordinaires sensibles à un message extraordinaire, que leurs contemporains dénommaient incidemment par le vocable *beatnik*.

Dans *The Making of a Counter Culture* qu'il publie en 1969, l'historien américain Theodore Roszak, à l'origine de la notion de *contreculture*, justifie l'importance indispensable de maîtres à penser tels qu'Allen Ginsberg, Alan Watts ou Paul Goodman, et derrière lesquels se rassemblent les jeunes réceptifs à leurs idées; en d'autres mots, ces derniers dépendent des premiers pour mettre en branle une contreculture. Sous une formule expressément dépréciative, le critique Herbert Gold se fait l'écho d'un avis analogue répandu par la presse au sujet des *beatniks*, qui seraient également à l'écoute, cette fois, des grands canaux médiatiques : « They need the message. They are waiting with their 19¢ for the next issue of *Life*. They need to find out what they are up to next³⁶⁵ ». À l'inverse des efforts de polarisation entre les *beats* et les *beatniks* sous-tendant l'historiographie de la *Beat Generation*, le soulèvement collectif de la jeunesse américaine à la fin des années soixante se trouve communément lié à la culture de

³⁶⁴ Jennie Skerl *et al.*, *Reconstructing the Beats*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, 241 pages.

³⁶⁵ Gold, « How to Tell the Beatniks from the Hipsters », p. 163.

masse destinée aux adolescents au cours des années cinquante. Sans ambages, le sociologue Todd Gitlin, participant à ces bouleversements en tant que président de la Students for a Democratic Society (SDS), reconnaît que la plus grande influence sur lui-même et sur sa génération émane des médias de masse comme le cinéma de James Dean ou les *comics* de *Mad Magazine*³⁶⁶. Alors que la massification de la *Beat Generation* se réalise et que le mouvement affleure à la surface de la société, la dichotomie présumée entre la contreculture et la culture de masse dissimule la portée de leur rencontre, si celle-ci n'est pas tenue comme pernicieuse. En acceptant comme admissibles seulement les éléments d'une contreculture qui n'aurait subi aucune atteinte et en excluant la forme qu'elle vient à prendre par l'autorité démontrée des médias, l'évolution du mouvement est occultée – de même que son importance. Or, la réunion de ces deux perspectives révèle les tenants et les aboutissants des représentations autres sur la *Beat Generation*, une contreculture dont le sens historique se saisit tant par ses œuvres fondamentales que par ses appropriations ultérieures.

³⁶⁶ Todd Gitlin, *The Sixties : Years of Hope, Days of Rage*, Bantam Books, New York, 1993 [1987], p. 29.

Bibliographie

Sources

Articles de la presse écrite et autres commentaires des critiques

« Bam; Roll on With Bam », *Time*, n°74 (14 septembre 1959), p. 30.

« Bang, Bong, Bing », *Time*, n°74 (7 septembre 1959), p. 82.

Baro, Gene. « Beatniks Now and Then », *The Nation*, n°189 (5 septembre 1959), p. 115 à 117.

Beatty Jr., Jerome. « Trade Winds », *Saturday Review*, n°40 (28 septembre 1957), p. 6 à 10.

« Big Day for Bards at Bay : Trial Over 'Howl' and Other Poems », *Life*, (9 septembre 1957), p. 105 à 108.

Bradbury, Malcolm. « A Very Exclusive Club », *The Reporter*, n°21 (9 juillet 1959), p. 40 à 42.

Brustein, Robert. « The Cult of Unthink », *Horizon*, (septembre 1958), p. 38 à 45 et p. 134 à 135.

Buchwald, Art. « The Upbeat Beanitk », *New York Herald Tribune*, 4 janvier 1960, dans Fred W. McDarragh, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 100 à 102.

Burdick, Eugene. « The Innocent Nihilists Adrift in Squareville », *The Reporter*, n°18 (3 avril 1958), p. 30 à 33.

Caen, Herb. « Pocketful of Notes », *San Francisco Chronicle*, [en ligne], 2 avril 1958, <http://www.sfgate.com/news/article/Pocketful-of-Notes-2855259.php> (page consultée le 14 janvier 2016).

Ciardi, John. « Book Burners and Sweet Sixteen », *Saturday Review*, n°42 (25 juillet 1959), p. 22 à 23.

----- « Epitaph for the Dead Beats », *Saturday Review*, n°43 (6 février 1960), p. 11 à 13.

Cohen, Elliot E. « Teen-Age Bill of Rights », *The New York Times*, 7 janvier 1945, p. 16 à 17.

Eckman, Frederick. « Neither Tame Nor Fleecy », *Poetry*, n°90 (septembre 1957), p. 386 à 397.

Fuller, John G. « Trade Winds », *Saturday Review*, n°40 (5 octobre 1957), p. 5 à 7.

Gleason, Ralph J. « Kerouac's Beat Generation », *Saturday Review*, n°41 (11 janvier 1958), p. 75.

----- « Begone, Dull Beats », *New Statesman*, (2 juin 1961), dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 264 à 266.

Gold, Herbert. « The Beat Mystique », dans Seymour Krim, dir., *The Beats : A Gold Medal Anthology*, Greenwich, Fawcett Publications, 1960, p. 155 à 156.

----- « How to Tell the Beatniks from the Hipsters », *The Noble Savage*, n°1 (mars 1960), dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 163 à 169.

Hogan, William. « This World : Between the Lines », *San Francisco Chronicle*, 19 mai 1957, dans Bill Morgan et Nancy J. Peters, *Howl on trial : the battle for free expression*, San Francisco, City Lights Books, 2006, p. 107 à 109.

----- « Orwell's Big Brother is Watching Over Us », *San Francisco Chronicle*, 6 juin 1957, dans Bill Morgan et Nancy J. Peters, *Howl on trial : the battle for free expression*, San Francisco, City Lights Books, 2006, p. 113 à 114.

Hollander, John. « Poetry Chronicle », *Partisan Review*, vol. 24 (printemps 1957), p. 296 à 304.

Jacobson, Dan. « America's Angry Young Men », *Commentary*, n°24 (décembre 1957), p. 475 à 479.

Klein, Edward. « They Dig Booze, Jazz and Sex », *New York Daily News*, 19 février 1958, dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 179 à 182.

Krim, Seymour. « King of the Beats », *Commonweal*, (2 janvier 1959), dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 74 à 78.

« Letters to the editor », *San Francisco Chronicle*, avril 1957, dans Bill Morgan et Nancy J. Peters, *Howl on trial : the battle for free expression*, San Francisco, City Lights Books, 2006, p. 104 à 106.

« Making of a Clown of San Francisco », *San Francisco Chronicle*, 6 juin 1957, dans Bill Morgan et Nancy J. Peters, *Howl on trial : the battle for free expression*, San Francisco, City Lights Books, 2006, p. 111 à 112.

McReynolds, David. « Youth “Disaffiliated” from a Phony World », *The Village Voice*, (11 mars 1959), dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 215 à 219.

Mellinkoff, Abe. « Iron Curtain on The Embarcadero », *San Francisco Chronicle*, 28 mars 1957, dans Bill Morgan et Nancy J. Peters, *Howl on trial : the battle for free expression*, San Francisco, City Lights Books, 2006, p. 103.

Millstein, Gilbert. « Books of the Times », *The New York Times*, 5 septembre 1957, p. 27.

Morgenstern, Joseph. « Beatniks for Rent », *New York Herald Tribune*, 1^{er} mai 1960, dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 243 à 246.

O’ Neil, Paul. « The Only Rebellion Around : But the Shabby Beats Bungle the Job in Arguing, Sulking and Bad Poetry », *Life*, (30 novembre 1959), p. 114 à 130.

Perlman, David. « How Captain Hanrahan Made *Howl* a Best-Seller », *The Reporter*, n°17 (12 décembre 1957), p. 37 à 39.

Podhoretz, Norman. « Howl of Protest in San Francisco », *The New Republic*, (septembre 1957), p. 20.

----- « The Know-Nothing Bohemians », *Partisan Review*, vol. 25 (printemps 1958), p. 305 à 311 ; 313 à 316 et 318.

----- « Where is the Beat Generation Going ? », *Esquire*, (décembre 1958), dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 223 à 234

Schleifer, Marc D. « The Beat Debated—Is It or Is It Not ? », *The Village Voice*, (19 novembre 1958) dans Fred W. McDarrah, *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*, New York, William Morrow and Co., 1985, p. 79 à 81.

Scott, James F. « Beat Literature and the American Teen Cult », *American Quarterly*, (été 1962), p. 150 à 160.

« Squaresville U.S.A. vs. Beatsville », *Life*, (21 septembre 1959), p. 31 à 37.

Smith, W.R. « Hepcats to Hipsters », *The New Republic*, n°16 (21 avril 1958), p. 18 à 20.

« The Bohemian », *The New York Times*, 6 janvier 1858, dans Albert Parry, *Garrets & Pretenders: A History of Bohemianism in America*, New York, Cosimo Classics, 2005 [1933 et 1960], p. 87.

Trilling, Diana. « The Other Night at Columbia : A Report from the Academy », *Partisan Review*, vol. 26, n°2 (printemps 1959), p. 214 à 230.

Van den Haag, Ernest. « Kerouac Was Here », *Social Problems*, vol. 6, n°1 (été 1958), p. 21 à 28.

Weiler, A. H. « Kerouac's World of the Beatniks on View », *The New York Times*, 7 juillet 1960, p. 26.

Dérivés de la culture de masse

« BEATNIK : the Magazine for Hipsters », *MAD Magazine*, (septembre 1960), p. 41 à 46.

Brown, William F. *Beat, Beat, Beat*, New York, New American Library [A Signet Book], 1959, 150 pages.

Freed, Arthur (producteur), Ranald MacDougall (réalisateur) et Robert Thom (scénariste). (1960), *The Subterraneans*, [film cinématographique], Metro-Goldwyn-Mayer Corp.

Geis, Richard E. *Like crazy, man*, Chicago, Newsstand Library, 1960, 192 pages.

Golightly, Bonnie. *Beat girl*, New York, Avon, 1959, 158 pages.

Hayes, J. Williams (producteur) et Gene Fowler Jr. (réalisateur). (1959), *The Rebel Set* [film cinématographique], E & L Productions.

Heite, Edward (producteur) et Paul Frees (réalisateur). (1960), *The Beatniks* [film cinématographique], Glenville Productions Inc.

Leonard, Herbert B. et Striling Silliphant (créateurs). (1960-1964), *Route 66* [série télévisée], États-Unis : CBS.

Lipton, Lawrence. *The Holy Barbarians*, New York, Messner, 1959, 318 pages.

Nicholson, James H. et Samuel Z. Arkoff (producteurs), Roger Corman (réalisateur) et Charles B. Griffith (scénariste). (1959), *A Bucket of Blood* [film cinématographique], Alta Vista Productions.

Schuyler, John. *Beatnik Party*, New York, Bedside Books, 1959, 175 pages.

Shulman, Max (créateur). (1959-1963), *The Many Loves of Dobie Gillis* [série télévisée], États-Unis : CBS.

Trinian, John. *North Beach Girl*, Greenwich, Gold Medal Books, 1960, 176 pages.

Zugsmith, Albert (producteur) et Charles Haas (réalisateur). (1959), *The Beat Generation* [film cinématographique], Metro-Goldwyn-Mayer Corp.

Œuvres, correspondances et autres écrits par la Beat Generation

Burroughs, William S. *Junky*, New York, Penguin Books, 1977 [1953], 158 pages.

Charters, Ann. *Jack Kerouac : selected letters (1957-1969)*, New York, Viking, 1999, 514 pages.

Clellon Holmes, John. *Go*, New York, Thunder's Mouth Press, 1997 [1952], 311 pages.
----- *Nothing more to declare*, New York, Dutton, 1967, 253 pages.

Di Prima, Diane. *Memoirs of a beatnik*, New York, Olympia Press, 1969, 174 pages.

Ferlinghetti, Lawrence et Allen Ginsberg *et al.*, *Howl of the censor*, San Carlos, Nourse Pub. Co., 1961, 144 pages.

Ginsberg, Allen. *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Book, 1956, 44 pages.
----- « Prologue », dans Lisa Phillips, dir., *Beat Culture and the New America 1950-1965*, New York, Whitney/Flammarion, 1995, p. 17 à 19.

Ginsberg, Allen et Lewis Hyde, *On the poetry of Allen Ginsberg*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1984, 461 pages.

Huncke, Herbert. *Guilty of everything : the autobiography of Herbert Huncke*, New York, Paragon House, 1990, 210 pages.

Kaufman, Bob. *Solitudes Crowded with Loneliness*, New York, New Directions, 1965, 87 pages.

Kerouac, Jack. *On the Road*, New York, Viking Press, 1957, 310 pages.
----- *The Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1958, 244 pages.
----- *The Subterraneans*, New York, Grove Press, 1958, 111 pages.
----- *Visions of Cody*, New York, McGraw-Hill, 1972, 398 pages.
----- « Aftermath : The Philosophy of the Beat Generation », *Esquire*, (mars 1958), p. 24 à 26.
----- « Beatific : On the Origins of the Beat Generation », *Encounter*, (août 1959), p. 57 à 61.
----- « Essentials of Spontaneous Prose », *Black Mountain Review* (1957), dans Ann Charters, *The Portable Beat Reader*, New York, Viking Penguin, 1992, p. 34.

McClure, Michael. *Scratching the beat surface : essays on new vision from Blake to Kerouac*, New York, Penguin Books, 1994 [1982], 175 pages.

Morgan, Bill. *The letters of Allen Ginsberg*, Philadelphie, Da Capo Press, 2008, 468 pages.
----- *Jack Kerouac and Allen Ginsberg : The Letters*, New York, Viking, 2010, 500 pages.

Essais sur la période et autres écrits

Arendt, Hannah. *Between Past and Future ; eight exercices in political thought*, New York, Viking Press, 1973, [1961], 306 pages.

Balzac, Honoré de. *La muse du département; Un prince de la bohème*, Paris, Folio, 1984 [1840], 369 pages.

Goodman, Paul. *Growing Up Absurd : Problems of Youth in the Organized System*, New York, Random, 1960, 296 pages.

Johnson, Joyce. *Minor Characters*, New York, Penguin Books, [1983] 1999, 265 pages.

Lasswell, Harold D. « The Structure and Function of Communication in Society », dans *The Communication of Ideas*, New York, Lyman Bryson, 1948, p. 37 à 51.

Mailer, Norman. *The white negro*, San Francisco, City Lights Books, 1957, 29 pages.

Dictionnaires et encyclopédies

Bisbort, Alan. *Beatniks : a guide to an American subculture*, Santa Barbara, Greenwood Press/ABC-CLIO, 2010, 180 pages.

Jackson, Kenneth J. *The Encyclopedia of New York City*, New York, Yale University Press, 1995, 1561 pages.

Lawlor, William T. *et al. Beat culture : icons, lifestyles, and impact*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005, 392 pages.

Ouvrages de références et monographies

La Beat Generation et les beats

Bartlett, Lee. *The Beats : essays in criticism*, Jefferson, McFarland, 1981, 237 pages.

Campbell, James. *This is the Beat Generation : New York, San Francisco, Paris*, Berkeley, University of California Press, 2001, 320 pages.

Charters, Ann. *The Portable Beat Reader*, New York, Penguin Group, 2003, 645 pages.

Cook, Bruce. *The Beat Generation*, New York, Scribner, 1971, 248 pages.

Fisher, Stanley. *Beat Coast East : An Anthology of Rebellion*, New York, Excelsior, 1960, 96 pages.

French, Warren. *The San Francisco Poetry Renaissance : 1955-1960*, Boston, Twayne, 1991, 143 pages.

Johnson, Joyce. *The Voice is All : the lonely victory of Jack Kerouac*, New York, Viking, 2012, 489 pages.

Knight, Brenda. *Women of the Beat generation : the writers, artists, and muses at the heart of a revolution*, Berkeley, Conari Press, 1996, 366 pages.

McDarrah, Fred W. et Gloria S. McDarrah. *Beat Generation : Glory Days in Greenwich Village*, New York, Schimer Books, 1996, 286 pages.

McNally, Dennis. *Desolate angel : Jack Kerouac, the Beat generation, and America*, Cambridge, Da Capo Press, 2003 [1979], 476 pages.

Miles, Barry. *Ginsberg : a biography*, New York, Simon and Schuster, 1989, 588 pages.

Morgan, Bill. *I Celebrate Myself : The Somewhat Private Life of Allen Ginsberg*, New York, Viking, 2006, 702 pages.

----- *The typewriter is holy : the complete, uncensored history of the Beat Generation*, New York, Free Press, 2010, 291 pages.

Morgan, Bill et Nancy J. Peters. *Howl on Trial*, San Francisco, City Lights, 2006, 224 pages.

Parkinson, Thomas. *A Casebook on the Beat*, New York, Crowell Co., 1961, 326 pages.

Raskin, Jonah. *American scream : Allen Ginsberg's Howl and the making of the Beat Generation*, Berkeley, University of California Press, 2004, 295 pages.

Skerl, Jennie. *William S. Burroughs*, Boston, Twayne Publishers, 1985, 127 pages.

Skerl, Jennie *et al.* *Reconstructing the Beats*, New York, Palgrave Macmillan, 2004, 241 pages.

Tytell, John. *Naked Angels : the lives and literature of the beat generation*, New York, McGraw-Hill, 1976, 273 pages.

Watson, Steven. *The birth of the Beat Generation : visionaries, rebels, and hipsters, 1944-1960*, New York, Pantheon Books, 1995, 387 pages.

Wilentz, Elias. *The beat scene*, New York, Corinth Books, 1960, 185 pages.

La Beat Generation et la culture américaine

Carosso, Andrea. *Cold War Narratives : American Culture in the 1950s*, Bern, Peter Lang, 2012, 220 pages.

Castronovo, David. *Beyond the gray flannel suit : books from the 1950s that made American culture*, New York, Continuum, 2004, 207 pages.

Ehrenreich, Barbara. *The Hearts of Men : American Dreams and the Flight from Commitment*, Garden City, Anchor Press/Doubleday, 1983, 206 pages.

Jumonville, Neil. *Critical Crossings : The New York Intellectuals in Postwar America*, Berkeley, University of California Press, 1991, 291 pages.

Medovoi, Leerom. *Rebels : youth and the Cold War origins of identity*, Durham, Duke University Press, 2005, 387 pages.

Newhouse, Thomas. *The Beat Generation and the popular novel in the United States, 1945-1970*, Jefferson, McFarland, 2000, 193 pages.

Parry, Albert et Harry T. Moore, *Garrets and Pretenders: A History of Bohemianism in America*, Mineola, Dover Publications, 2012, [1960], 422 pages.

Phillips, Lisa *et al.* *Beat Culture and the New America 1950-1965*, New York, Whitney/Flammarion, 1995, 279 pages.

Polsky, Ned. *Hustlers, Beats, and Others*, Chicago, Aldine, 1967, 218 pages.

Sterritt, David. *Screening the Beats : media culture and the Beat sensibility*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004, 133 pages.

Van Minnen, Cornelis A. *et al.* *Beat culture : the 1950s and beyond*, Amsterdam, VU University Press, 1999, 278 pages.

Whaley, Preston. *Blows like a horn : beat writing, jazz, style, and markets in the transformation of U.S. culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2004, 260 pages.

La culture et la contreculture américaines

Beard, Rick *et al.*, *Greenwich Village : culture and counterculture*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1993, 420 pages.

Boddy, William. *Fifties Television : The Industry and Its Critics*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, 294 pages.

Cohen, Lizabeth. *A consumers' republic : the politics of mass consumption in postwar America*, New York, Random House, 2003, 567 pages.

Cramer, Janet M. *Media, history, society : cultural and intellectual traditions of U.S. media*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2009, 280 pages.

Frank, Thomas. *The conquest of cool : business culture, counterculture, and the rise of hip consumerism*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 287 pages.

Gitlin, Todd. *The Sixties : Years of Hope, Days of Rage*, Bantam Books, New York, 1993 [1987], 513 pages.

Kaspi, André. *Les Américains. 2. Les États-Unis de 1945 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2008 [1986], 361 pages.

Polenberg, Richard. *One nation divisible : class, race, and ethnicity in the United States since 1938*, New York, Viking Press, 1980, 363 pages.

Portes, Jacques. *Histoire des États-Unis depuis 1945*, Paris, La Découverte, 1992, 122 pages.

Roszak, Theodore. *The making of a counter culture : reflections on the technocratic society and its youthful opposition*. New York, Doubleday, 1969, 303 pages.

Royot, Daniel et Susan Ruel, *Médias, société et culture aux États-Unis*, Paris, Ophrys, 1996, 142 pages.

Wetzsteon, Ross. *Republic of dreams : Greenwich Village, the American Bohemia, 1910-1960*, New York, Simon & Schuster, 2002, 617 pages.

Articles et sites internet

American Film Institute Catalog, [en ligne], <http://search.proquest.com/afi?accountid=12543> (page consultée le 11 janvier 2016).

C-SPAN (NBC News Archives), *1960 Republican National Convention Address (July 25, 1960)*, [en ligne], <http://www.c-span.org/video/?280721-1/1960-republican-national-convention-address&start=824> (page consultée le 15 mars 2016).

Evergreen Review History, [en ligne], <http://www.evergreenreview.com/history/> (page consultée le 15 avril 2015).

Hamamoto, Darrell Y. « Max Shulman : Television Author », *Journal of Popular Film & Television*, vol. 16, n°4 (hiver 1989), p. 156 à 166.

Hamlin, Jesse. « How Herb Caen Named A Generation », *San Francisco Chronicle*, [en ligne], 26 novembre 1996, <http://www.sfgate.com/entertainment/article/HOW-HERB-CAEN-NAMED-A-GENERATION-3018725.php> (page consultée le 14 janvier 2016).

Lawlor, William. « A Compact Guide to Sources for Teaching the Beats », *College Literature*, vol. 27, n°1, *Teaching Beat Literature* (hiver 2000), p. 232 à 255.

Skerl, Jennie. « Introduction : The Unspeakable Visions of the Individual in Academe », *College Literature*, vol. 27, n°1, *Teaching Beat Literature* (hiver 2000), p. 1 à 7.