

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE PHÉNOMÈNE BEATSTER, OU LE RETOUR HIPSTER DE LA POSTURE BEAT :
L'IMAGINAIRE NATIONAL, LA ROMANCE ET LE MYTHÉ DANS LA SOUS-CULTURE AMÉRICAINE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JOËLLE GAUTHIER

SEPTEMBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Bertrand Gervais, pour son soutien académique indéfectible et pour m'avoir fait confiance sur toute la ligne.

Merci à Moana Ladouceur, pour m'avoir donné ma première copie du Manifeste du dedrabbitt, apparue mystérieusement devant l'appartement de son copain en 2009.

Du côté du Western Massachussets : many thanks to Guy Pettit, Nathaniel Otting, Lucy Wolff, David Bartone, Francesca Chabrier, Emily Toder, Michele Christle, Sharmila Cohen, Ben Estes, Avram Kline, Paul Legault, Patrick Gaughan, and all the others who welcomed me so warmly and helped me figure out what was going on. Thank you also to Nick Bromell, professor at UMass Amherst, for the feedbacks and enlightening conversations about the beat generation – as well as for the delicious pizza & coffee. And a big HELLO to the crazy gang of 77-79 North Prospect : Gina, Heba, Friedemann, Jack, Ilker, Diego, Amit, etc. Baseball & ice cream forever.

À San Francisco : the same to Tom Comitta, François Luong, Kate Robinson, Jordan Karnes, Emji Spero, Erin Klenow, Zack Haber, Oscar (a.k.a. « the guy from Alley Cat Books »), and Justin Carder. I had a great time talking with you and discovering the city. Thank you to Cole the Clown and Josh the Detective for the weird nights in the Mission. Josh : I hope you found the girl. Et merci à Élisia, amie de toujours, pour m'avoir généreusement laissé squatter son appartement de SoMa.

Finalement, toute ma gratitude aux copains de Montréal (François, Andrew, Oliver, Manu, Simon, Baptiste, Vincent, Tania), pour avoir pris soin de ma santé mentale en période de rédaction.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
LISTE DES ABRÉVIATIONS	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	1
<u>PARTIE I : SITUER LES IMAGINAIRES</u>	
CHAPITRE 1	
RECHERCHE D'UN TERRAIN COMMUN BEAT-HIPSTER	17
1.1 Introduction	17
1.2 Approcher le mouvement hipster contemporain	18
1.2.1 Un portrait général du hipster	18
1.2.2 Contreculture ou sous-culture ?	20
1.2.3 Enquêter sur le terrain	21
1.3 Une question de posture	29
1.3.1 Définir avec Meizoz	29
1.3.2 Au-delà du littéraire	30
1.3.3 Une intensité et un héritage communs	31
1.4 Les auteurs beatsters	33
1.5 Les imaginaires partagés	35
1.5.1 L'ethos de la Renaissance américaine	37
1.5.2 (Homo)érotisme exalté	39
1.5.3 Flirter avec une langue jazz	41
1.5.4 Drogues, drogues, drogues !	43
1.5.5 Bouddhisme et spiritualité	45
1.5.6 Cultiver la fibre hobo	49
1.5.7 Le mouvement et la route	51
1.5.8 L'Amérique, encore et toujours	54

1.6	Conclusion à propos d'une obsession	58
CHAPITRE 2		
	UNE AMÉRICANITÉ INCONFORTABLE	61
2.1	Introduction	61
2.2	Le paradoxe américain	61
	2.2.1 Une nation idéologique	62
	2.2.2 La promesse	64
	2.2.3 L'Ouest et les pionniers	69
	2.2.4 Illustration : le cas Neal Cassady	72
	2.2.5 Une tentative de résurrection difficile	79
2.3	L'appel du cool	82
	2.3.1 Définir le hip	83
	2.3.2 Consommation d'une incompréhension	86
	2.3.3 Traces d'une non-rencontre	88
	2.3.4 Une figure sur mesure	92
	2.3.5 La réponse afro-américaine	96
2.4	Une posture de l'entre-deux	101
2.5	Conclusion : une tragique expiation	106

PARTIE II : IMPLICATIONS THÉORIQUES

CHAPITRE 3

	STRUCTURE ET TEMPORALITÉ DE LA ROMANCE	110
3.1	Introduction	110
3.2	Une approche formelle	111
	3.2.1 Le Grand Folklore et la romance	111
	3.2.2 Principales caractéristiques	112
	3.2.3 La « constante transcendantaliste »	114
3.3	Enjeux théoriques de la romance	116
	3.3.1 La temporalité	116
	3.3.2 La tension	117
	3.3.3 Importance de l'incomplétude	119

3.3.4	La dynamique de l'échec	121
3.4	Définir une posture de la romance	123
3.4.1	Renaissance américaine et beat generation : ce qui aurait pu être	128
3.4.2	Hipsters et beatsters : rejouer un échec	135
3.5	Conclusion : variations mélancoliques	139
CHAPITRE 4		
	COMMUNAUTÉ OU RÉCIT ?	142
4.1	Introduction	142
4.2	Vivre dans une communauté qui n'est pas là	143
4.2.1	Du manifeste à sa fonction	143
4.2.2	Produire des héros	153
4.3	La place sociale du récit	157
4.3.1	Le récit beat	159
4.3.2	Le récit hipster/beatster	161
4.3.3	Déviations : se raconter les hipsters	164
4.4	Conclusion : entre la communauté inaccomplie et le discours	170
CHAPITRE 5		
	L'ANGLE MYTHOPOÉTIQUE	172
5.1	Introduction	172
5.2	Le mythe en contexte américain	174
5.2.1	Une temporalité sur mesure	174
5.2.2	Du mythique au mythopoétique	177
5.3	Le travail des beats et des beatsters	181
5.3.1	Les beats : rétablir une filiation	182
5.3.2	Les beatsters : détourner le temps	188
5.4	L'efficacité du mythopoétique	194
5.4.1	L'appel de la vision rhétorique	194
5.4.2	Le besoin d'appartenir et de croire	198
5.5	Conclusion : négocier les contradictions	203

PARTIE III : EXTRAPOLATIONS ET MANIFESTATIONS EXTRÊMES

CHAPITRE 6

AMÉRICANITÉ / MONSTRUOSITÉ	205
6.1 Introduction	205
6.2 Patriotisme, publicité et propagande	206
6.2.1 La référence beat : un raccourci idéologique	209
6.2.2 Le tournant beatster : le cas Go Forth	214
6.3 Quelque chose de monstrueux	226
6.3.1 La limite burroughsienne	227
6.3.2 Une temporalité sauvage	234
6.3.3 Imprévisibilité et menace	239
6.4 Conclusion : vers de nouveaux archétypes	246
CONCLUSION	249
BIBLIOGRAPHIE	261

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Corpus beat

William S. Burroughs

NL : Naked Lunch

PoS : Port of Saints

TPoDR : The Place of Dead Roads

TWB : The Wild Boys

Allen Ginsberg

CP : Collected Poems 1947-1997

John Clellon Holmes

Go : Go

Jack Kerouac

BoS : Book of Sketches

BS : Big Sur

DA : Desolation Angels

MCB : Mexico City Blues

OtR : On the Road

PAS : Pomes All Sizes

TS : The Subterraneans

VoC : Visions of Cody

Corpus beatster

CAConrad

DP : Deviant Propulsion

TCR&I : The City Real & Imagined (en collaboration avec Frank Sherlock)

dedrabbt

Mdd : [Manifeste du dedrabbt]

Filip Marinovich

AIYDGC : And If You Don't Go Crazy I'll Meet You Here Tomorrow

ZR : Zero Readership

Jeffrey Joe Nelson

RTW : Road of a Thousand Wonders

Christopher Rizzo

tB : the Breaks

Autres œuvres citées

Rayo Casablanca

6SH : 6 Sick Hipsters

Ralph Waldo Emerson

E-FS : Essays – First Series

Lawrence Lipton

THB : The Holy Barbarians

Norman Mailer

TWN : The White Negro

Tim McAtee

TH : The Hipsters : A Novel

Walt Whitman

LoG : Leaves of Grass

RÉSUMÉ

En nous inspirant de la reprise de l'esthétique beat dans la mode hipster et en publicité, nous nous proposons d'étudier le retour de la posture de la beat generation chez les beatsters, sous-groupe contemporain d'appartenance hipster. Notre but est de comprendre les modalités qui définissent cette posture beat et qui président à son retour, afin de mettre en valeur la cohérence et la pertinence de ces phénomènes en contexte américain. Il s'agit de présenter une lecture du hipsterisme qui prend celui-ci au sérieux, rétablissant sa place à l'intérieur de l'histoire contre et sous-culturelle des États-Unis.

Notre méthodologie fait appel à l'enquête de terrain, à l'analyse de texte, à l'étude mythographique et à l'analyse sociocritique. Nous nous situons ainsi à la rencontre des études littéraires, de l'histoire sociale et de l'anthropologie. Notre thèse elle-même se divise en trois sections : dans la première, il est question de la définition du mouvement hipster, des imaginaires qu'il partage avec la beat generation, de l'influence de l'idéologie américaine sur les beats et les beatsters, ainsi que de la construction par ceux-ci d'un hip « sur mesure ». Dans la deuxième, nous abordons les enjeux théoriques de la romance et de sa temporalité, de la fonction de manifeste, du processus d'héroïsation du personnage et de l'exercice mythopoétique. Dans la troisième, les limites extrêmes de la posture et du projet des beats et des beatsters sont déployées – dans leur forme patriotique, à travers l'exemple publicitaire, et dans leur forme sauvage et menaçante, à travers le Wild Boy burroughsien.

Devant le flou académique entourant le phénomène hipster/beatster, nous proposons une configuration théorique capable de témoigner de sa complexité et de ses liens avec la beat generation. Il s'agit de plus d'une occasion de revitaliser le concept de « romance », proposé par Richard Chase en 1957, en l'abordant sous l'angle de la posture.

Mots clés : Littérature américaine, États-Unis, Sous-culture, Posture, Romance, Mythopoétique, Beat generation, Hipster, Beatster

INTRODUCTION

« I wanted to know *why*. [...] It felt like something worthy of seriousness. It felt big, like there was something there that I couldn't quite wrap my brain around yet, because it was too big. »

– Tim McAtee, *The Hipsters : A Novel*

Au doctorat, la plupart des sujets de recherche qui sont investis pour devenir les sujets de thèses surgissent du monde académique lui-même – avec ses modes, ses tendances, ses contraintes institutionnelles et ses promesses. Souvent, l'étudiant trouve sa voie au détour d'une allée de bibliothèque ou au hasard d'une conférence, quand ce n'est pas en mesurant ses théories et ses opinions à celles de ses collègues autour de l'inévitable tasse de café de début de journée. D'autres sujets, plus rares, s'imposent toutefois d'eux-mêmes lorsque l'étudiant sort des murs de l'université, défiant par leur existence la logique institutionnelle habituelle. Le sujet de cette thèse est l'un d'entre eux.

Il y a en effet quelque chose d'extrêmement anecdotique dans la façon dont notre sujet de recherche a vu le jour. Car, avant de prendre une tournure littéraire, la question du retour contemporain de la posture beat et de ses liens avec la communauté hipster nous est apparue sous la forme d'une vague tendance esthétique prenant peu à peu possession de la rue – une impression diffuse suggérée par une chemise ou une chaussure, rien de plus.

D'abord, vers 2007 ou 2008, il y a eu le retour en force des Desert Boots de Clarks, chaussure iconique de la beat generation¹. On retrouvait soudainement la botte partout, commercialisée comme étant la chaussure contreculturelle authentique par excellence. En

¹ Pensons notamment à ces deux passages de *Desolation Angels*, où Kerouac fait référence à la célèbre chaussure : « I had my little wines, lesser drugs of my own (for excitement, for sleep, or for contemplation, and when in Rome) – and with the day done and all the washerwomen sleeping I had the whole roof to myself. I paced up and down in my soft desert boots » ; et « Maybe you could hardly blame them either because as I walked thru the fogs of Chelsea looking for fish n chips a bobby walked in front of me half a block, just vaguely I could see his back and the tall bobby hat, and the shuddering poem occurred to me : 'Who will strangle the bobby in the fog?' (for some reason I dont know, just because it was foggy and his back was turned to me and my shoes were silent soft soled desert boots like the shoes of *footpads*) » (DA : 254 ; 365).

matière de mode, cette tendance n'aurait bien sûr pas signifié grand-chose si elle s'était limitée à l'habillement du pied. Il est toutefois rapidement devenu évident que la réapparition de cette chaussure allait de pair avec un enthousiasme renouvelé pour la mode de la fin des années 1940 et des années 1950. Tout à coup, les jeunes adultes de 18-34 ans se sont mis à privilégier les jeans classiques et les chinos, les t-shirts à la James Dean et les chandails de matelot, les lunettes à larges montures noires et le caban en laine vintage. Certes, ce style vestimentaire pouvait être décrit comme simplement rétro plutôt que néo-beat, mais ce serait là négliger la manière dont ces vêtements ont été commercialisés. Ou du moins, c'est ce que nous avons réalisé au hasard d'une de nos propres excursions de magasinage dans une boutique Urban Outfitters.

En 2007-2008, la mode rétro 1940-1950 était en effet le style dominant des vêtements offerts par la chaîne Urban Outfitters. À n'importe quel moment de la journée, il était possible d'observer dans les succursales montréalaises du géant hipster une forte convergence d'individus affichant le style décrit plus haut. Toutefois, Urban Outfitters ne se contentait pas de vendre une référence vestimentaire faisant appel à l'image de la bohème américaine du milieu du siècle dernier... Pour ceux qui n'ont pas l'habitude de fréquenter ces boutiques, spécifions que nous y retrouvons toujours des tables remplies de livres, côtoyant de près les chemises et les pantalons. Or, en 2007-2008, ces tables étaient principalement occupées par des titres de Jack Kerouac et d'Allen Ginsberg, vendus comme de véritables accessoires de mode venant compléter le style vestimentaire offert dans les autres rayons. La proposition esthétique de la chaîne Urban Outfitters n'était donc pas seulement de s'habiller à la mode des années 1940-1950, mais de se déguiser en petits beatniks des années 1940-1950, littérature à l'appui.

Environ un an plus tard, les jeans Levi Strauss emboîtaient le pas avec leur campagne publicitaire Go Forth (Levi Strauss & Co., 2009), s'inspirant à la fois de Walt Whitman et de l'esthétique de la beat generation. Dans des films publicitaires accompagnés de lectures des célèbres poèmes de Whitman « America » et « Pioneers ! O Pioneers ! », Levi Strauss vendait ses jeans tantôt en montrant des jeunes habillés en mode vintage en train de parcourir l'Amérique dans des voitures lancées à toute vitesse au milieu de paysages grandioses, tantôt en mettant en scène des jeunes hommes que nous ne pouvons qualifier que de

« ginsbergiens » (lunettes, posture, cheveux, etc.) occupés à se déshabiller les uns les autres dans de minuscules appartements bohémiens. L'effet anachronique était frappant.² Bref, tout comme Urban Outfitters avant elle, Levi Strauss invitait ses consommateurs potentiels à se comporter en beatniks contemporains.

Déjà, une tendance forte se dessinait, le retour indéniable d'une certaine esthétique beat venant s'entremêler au paysage hipster. Pas encore de matériel suffisant pour élaborer un sujet de thèse, mais clairement quelque chose à ruminer en prenant un verre au bar Le Grillon sur la rue Ste-Catherine – bar aujourd'hui défunt, mais qui servait alors la faune hipster néo-beat dans une ambiance rustique imitant un camp de bûcherons du début des années 1950, sur fond perpétuel de jazz jouant sur disques vinyle d'époque. Parfait pour satisfaire les nouveaux « dharma bums » déchirés entre les branches rustique et urbaine de l'esthétique beat...

C'est en avril 2009 que la question a finalement pris une dimension littéraire, au-delà de ce retour esthétique somme toute assez superficiel. À la suite d'évènements qui demeurent encore aujourd'hui inconnus, une copie d'un livre anonyme mystérieux a été déposée sur le pas de la porte de l'appartement d'un garçon que fréquentait alors une amie. Après avoir lu le livre, celle-ci a décidé de chercher quelqu'un d'autre à qui le remettre, afin de le garder en circulation. L'entreprise a quelque peu échoué puisque le livre s'est alors immobilisé entre nos mains, mais de tels coups de chance sont trop rares pour être ignorés.

L'objet lui-même avait de quoi piquer notre curiosité : roman anonyme de 200 pages, visiblement autopublié (aucune mention d'édition, de date, d'imprimeur ou d'ISBN), sans titre ni couverture autre qu'une page blanche cartonnée. Bref, rien pour indiquer par qui, quand ou comment a été écrit ou publié ce roman. En faisant une recherche Google à partir des premières phrases du livre (« I hated school. I hated work. I hated boredom. I had no interests »), nous avons découvert que le livre est habituellement désigné sous le nom de Manifeste du dedrabbitt et est apparu aux États-Unis vers 2005 ou 2006. Il est encore aujourd'hui possible de se le procurer chez de petits marchands de disques ou des librairies alternatives, mais l'ouvrage n'est recensé dans aucun catalogue officiel et ne se retrouve dans

² Nous reviendrons sur cette campagne au chapitre 6, pour une analyse plus poussée.

aucune bibliothèque, publique ou académique. Et, malgré les quelque 9 années qui nous séparent de sa première apparition, on ignore toujours qui en est l'auteur.

En lisant ce livre mystérieux, nous avons d'abord été frappé par son côté résolument hipster : posture détachée et contreculturelle du narrateur, références utilisées, etc. Mais, simultanément, ce hipsterisme nous est apparu comme profondément entremêlé à une référence beat complexe, orientée surtout vers l'œuvre de Jack Kerouac. À la lumière des multiples passages où le dedrabbt écrit des choses comme : « We drove north from New York City. Drunk in the back seat of a Ford Mustang, I watched the sun rise over the Atlantic » (Mdd : 16), il nous semblait voir dans ce Manifeste un *On the Road* hipster contemporain.

Ainsi, nous avons déjà constaté dans la rue l'existence d'un ensemble de signes pointant vers un retour de l'esthétique beat dans la mode hipster, retour s'observant aussi dans les boutiques, en publicité et dans les bars. Mais, grâce à notre découverte accidentelle du Manifeste du dedrabbt, ce phénomène semblait prendre une nouvelle dimension littéraire, au-delà de la référence beat initiale (c'est-à-dire, au-delà des livres de Kerouac et de Ginsberg en vente chez Urban Outfitters). Pour la première fois, il nous était possible de penser que cette tendance esthétique beat omniprésente dans la communauté hipster avait peut-être été précédée par ou accompagnée d'un mouvement underground légitime, possédant une dimension contreculturelle et littéraire encore inexplorée. Bref, une recherche plus sérieuse s'imposait.

Une mode vestimentaire, la présence de quelques ouvrages beats dans des boutiques hipsters, une campagne de publicité orchestrée par les jeans Levi Strauss et un livre anonyme. C'est peut-être bien peu pour commencer une recherche, mais c'est tout de même sur la foi de cette intuition que nous avons décidé de faire l'étude du retour actuel de la posture de la beat generation chez un certain sous-groupe hipster, dont les membres sont souvent désignés sous le nom de « beatsters » (de la contraction de « beats » ou « beatniks » et « hipsters »). Il s'agit d'un vaste phénomène qui englobe un mouvement underground et sa commercialisation entremêlés, d'un agencement complexe de phénomènes sous-culturels et de reprises destinées à la consommation de masse. Terrain complexe s'il en est un, dont le

défrichage et l'éclaircissement ont occupé une bonne partie de notre temps et de nos efforts (nous reviendrons sur la question au chapitre 1). Pour citer ce que dira William Deresiewicz à ce sujet, quelques années après que nous nous soyons nous-même lancé sur la piste beatster : « Try to picture Allen Ginsberg having a chat with Don Draper, across the counter at the local coffeehouse, about the latest Lady Gaga video, and you'll realize how far we've come » (2011 : sans pagination).

* * *

« Faire l'étude du retour actuel de la posture de la beat generation chez un certain sous-groupe hipster, dont les membres sont souvent désignés sous le nom de 'beatsters'. » Voilà donc, en quelques mots, la motivation et le point de départ de notre thèse. Pour aborder ce phénomène contemporain, nous avons décidé d'opter pour une approche interdisciplinaire qui reflète notre propre bagage académique, à mi-chemin entre l'anthropologie culturelle (B.A. Université Laval, 2006) et les études littéraires (M.A. UQAM, 2010). Nous ferons conséquemment appel à des notions, à des concepts et à des pratiques de recherche inspirés à la fois des études littéraires classiques, de l'étude de l'histoire sociale des États-Unis et de l'anthropologie de terrain. Étant donné l'ampleur du phénomène hipster/beatster et son ancrage dans plusieurs sphères sociales non littéraires (mode, publicité, etc.), il nous semblait réducteur de nous en tenir à un seul angle d'approche. Concrètement, notre exercice intellectuel se déploie donc à la rencontre de la sociocritique, du compte-rendu de terrain, de l'analyse de texte et de l'étude mythographique. Tout au long de notre thèse, nous veillerons à garder l'articulation entre ces diverses approches aussi fluide que possible, favorisant les croisements plutôt que le cloisonnement.

En un sens, nous présentons notre thèse comme un exercice intellectuel placé sous le signe du hip. Nous désirons partir du fait social de la rue pour remonter au littéraire, en passant par toutes les circonvolutions humaines, sous-culturelles, idéologiques et même mythopoétiques qui assurent la médiation entre les deux. Nous nous présentons non seulement comme littéraire, mais aussi comme détective et hipster de passage – caméléon évoluant tantôt dans un monde, tantôt dans l'autre. En 1953, dans son livre *Junky*, William S. Burroughs donnait cette définition de « hip » : « Someone who knows the score. Someone

who understands ‘jive talk.’ Someone who is ‘with it.’ The expression is not subject to definition because, if you don’t ‘dig’ what it means, no one can ever tell you » (130). En nous lançant sur la piste beatster, nous cherchons à connaître le *score*. En écrivant à son sujet, nous voulons donner une impression (aussi fuyante soit-elle) de ce que signifie d’être *with it*. Et pour le reste, nous espérons qu’un peu de notre intuition première aura réussi à se faire un chemin dans tout cela – « because, if you don’t ‘dig’ what it means, no one can ever tell you. »

* * *

Avant de plonger dans le cœur de notre enquête, il semble toutefois pertinent de revenir sur les paramètres de base de notre sujet, afin de poser certaines balises et de soulever quelques problèmes essentiels.

D’abord, qu’entendons-nous par « retour de la posture beat » lorsque nous parlons du mouvement beatster contemporain ? Comment pouvons-nous commencer à penser, à l’intérieur d’un cadre littéraire, un tel phénomène de reprise ? La filière beatster du mouvement hipster se présente définitivement comme un mouvement sous influence. En ce sens, il ne faut pas espérer y voir une reprise parfaite du moment beat, mais plutôt une relecture créative, impliquant son lot d’innovations et de déplacements. Comme nous le rappelle Harold Bloom dans son étude classique sur l’anxiété de l’influence et l’histoire poétique, « strong poets make that history by *misreading* one another, so as to clear imaginative space for themselves » (1973 : 5 – nous soulignons). S’il y a une base beat dans le beatsterisme, il y a aussi une lecture « fautive » de celle-ci et une relocalisation de ses enjeux. Nous ne nous attendons donc pas à trouver dans le beatsterisme le reflet parfait de la beat generation, mais plutôt à y découvrir un jeu d’échos, de préoccupations et d’angoisses qui se répondent, selon des modalités de réappropriation et de relecture créatives qu’il nous importera de mettre en valeur tout au long de notre thèse. S’attaquer à la description et à la compréhension d’un mouvement sous influence n’implique en rien de minimiser l’originalité et l’inventivité des auteurs qui en font partie.

Tout de même, il est vrai que ces effets d’écho et ces jeux de miroir peuvent parfois créer des croisements presque irréels, où des instants arrachés au temps passé semblent se

glisser dans le temps présent. Ces instants anachroniques nous intéresseront aussi, puisqu'ils établissent la continuité des imaginaires partagés par les deux mouvements – la beat generation, d'une part, et le beatsterisme contemporain, d'autre part. D'ailleurs, même dans la façon dont les observateurs externes parlent du hipster néo-beat contemporain et de son ancêtre original, il arrive parfois que les imaginaires se croisent de façon à créer des ponts temporels inattendus, révélant les différentes facettes de la reprise. Par exemple, en 2008, Douglas Haddow décrivait ainsi le plancher de danse d'une fête hipster :

The dance floor at a hipster party looks like it should be surrounded by quotation marks. While punk, disco and hip hop all had immersive, intimate and energetic dance styles that liberated the dancer from his/her mental states – be it the head-spinning b-boy or violent thrashings of a live punk show – the hipster has more of a joke dance. A faux shrug shuffle that mocks the very idea of dancing or, at its best, illustrates a non-committal fear of expression typified in a weird twitch/ironic twist. The dancers are too self-aware to let themselves feel any form of liberation ; they shuffle along, shrugging themselves into oblivion. (sans pagination)

Une bande de hipsters dont la danse est une méta-danse plutôt qu'une danse réelle, une façon de se cacher derrière une façade ironique, une référence à autre chose en dehors de la danse elle-même... Étrange comportement typique de la génération hipster contemporaine, mais dont la forme nous rappelle le moment hipster original, quelque soixante ans plus tôt. En fait, impossible de lire cette description de Haddow sans y percevoir de fortes références à Anatole Broyard et à son propre « Portrait of the Hipster », publié en 1948 :

Music was not, as has often been supposed, a stimulus to dancing. For the hipster rarely danced ; he was beyond the reach of stimuli. If he did dance, it was half parody – 'second removism' – and he danced only to the off-beat, in a morganatic one to two ratio with the music. (45)

Une même danse parodique, un même malaise, un même regard sur le phénomène. Probablement Haddow a-t-il lu Broyard en préparant son article – et, reconnaissant dans la description du plancher de danse un comportement familier, s'en est inspiré pour donner forme à son imaginaire du hipster contemporain. C'est à travers des passages comme ceux-ci que nous pouvons saisir en partie le phénomène de la reprise et en comprendre les termes, que nous pouvons apprécier ce qui a survécu pour être passé au-delà du temps.

Travailler sur le phénomène hipster néo-beat contemporain n'est toutefois pas une tâche évidente. En fait, il n'existe actuellement aucune définition opérationnelle du hipsterisme. Comme le souligne notamment Alex Rayner dans un article paru dans *The Guardian*, même si nous sommes envahis de discours à propos des hipsters, de sites Web parlant des hipsters et d'articles qui traitent du phénomène hipster, personne ne semble vraiment prêt à statuer sur ce qu'est un hipster : « While all these sites appear to know what they're talking about, none of them offers a working definition of a hipster » (2010 : sans pagination). On se moque des hipsters, on les dénonce, on se défend d'être soi-même un hipster, mais on parle rarement du phénomène hipster pour et en lui-même – que ce soit dans son incarnation beatster d'allégeance néo-beat ou sous une autre forme. Nous faisons face à un véritable point aveugle conceptuel, d'autant plus difficile à combattre que le hipster auto-proclamé n'existe à peu près pas.

Il s'agit là souvent de la première opposition soulevée lorsqu'on annonce vouloir étudier les hipsters : un hipster qui s'appelle lui-même un hipster, ça n'existe pas – la logique de l'argument étant que, si le hipster auto-proclamé n'existe pas, le hipster lui-même n'existe pas, ou n'est alors qu'une simple construction imaginaire des médias. Toutefois, c'est là un argument fallacieux qui ne tient pas compte de la particularité de la monnaie hip, au cœur de l'économie symbolique hipster. Nous discuterons plus longuement des mécanismes de l'identité hipster dans le premier chapitre, mais être hipster implique d'adopter une monnaie d'échange hip, d'opter pour un savoir contreculturel de niche plutôt que pour la distinction culturelle classique favorisée par les autres membres de son groupe social d'origine. Le hipster se distingue en optant pour la marge plutôt que pour la masse. Or, la crédibilité de la construction de ce savoir contreculturel de niche et l'accumulation de la monnaie symbolique hip ne fonctionnent que si l'individu semble s'investir dans le processus de « nichification » par intérêt réel, sans autre arrière-pensée – et non pour gagner le capital symbolique nécessaire pour accéder à un statut hipster. Pour reprendre l'analyse de Mark Greif, parue dans le *New York Times* :

All hipsters play at being the inventors or first adopters of novelties : pride comes from knowing, and deciding, what's cool in advance of the rest of the world. Yet the habits of hatred and accusation are endemic to hipsters because they feel the weakness of everyone's position — including their own. Proving that someone is trying desperately

to boost himself instantly undoes him as an opponent. He's a fake, while you are a natural aristocrat of taste. That's why 'He's not for real, he's just a hipster' is a potent insult among all the people identifiable as hipsters themselves. (2010 : sans pagination)

Le hipster se défait lui-même lorsqu'il s'identifie comme hipster. Jamais l'accumulation de la monnaie hip ne doit être dévoilée comme la raison pour l'intérêt du hipster envers un savoir contreculturel de niche. Or, c'est le désir même de cette accumulation qui définit le hipster. Le hipster occupe une position qu'il doit conserver par le mensonge et la ruse, protégeant son statut en faisant appel à l'art de la mise en scène et de la façade.

Bref, réussir à étudier un sous-groupe hipster implique de déconstruire cette façade pour essayer de voir au-delà. La question de la posture, sur laquelle nous reviendrons abondamment tout au long de notre réflexion, devient alors centrale : comment se construit une posture hipster d'allégeance néo-beat et comment la reconnaître si personne ne s'en revendique ouvertement ? Dans notre thèse, nous verrons notamment comment l'approche de terrain constitue une manière efficace d'approcher le phénomène à partir des discours des beatsters, dans un mouvement inductif ascendant – plutôt qu'à partir des discours externes *sur* les beatsters, dans un mouvement déductif descendant. Nous pensons l'absence de hipsters auto-proclamés comme une particularité du système hipster devant être saisie comme telle, plutôt que comme un signe de la non-existence de ce système.

Les défis à relever pour étudier le retour de la posture beat chez les beatsters ne s'attachent toutefois pas tous à la moitié hipster/beatster du problème. Dans les cinquante dernières années, la récupération populaire et commerciale des beats les a transformés en caricatures d'eux-mêmes, en clichés artificiels qui masquent les faits et rendent difficile leur étude sérieuse. Il est souvent ardu de réussir à percer cette image biaisée de la beat generation pour accéder au cœur de sa posture, à ses imaginaires et à son projet. Dans un essai de 2001, John Lardas décrit ainsi le problème, contre lequel il s'est lui aussi buté :

Ironically, the Beats have become victims of the same American myths they attempted to repossess at mid-century. They now fit neatly into the categories of either rebel agitator or media sensation, taking their place on the dusty shelf beside Elvis, Brando, Camus, and Dean. But as usual, the story is much more complicated. The subtlety of their hopes and fears has been lost as they have become sensationalized. They have become pre-packaged celebrity caricatures : Kerouac and the open road, Ginsberg and his 'om' chants in 1968 Chicago, and Burroughs, the celebrated heroin addict and 'grand

old man of American freakdom.’ In such roles, the Beats become either heroes or cranks, never Americans running up against barriers, making sense of the world, and finding their place within it. (32)

Les beats sont souvent plus étudiés pour cette image, pour ce résidu de sensationnalisme populaire, que pour ce qu’ils ont réellement pensé et écrit. Cette image populaire des beats crée une résistance contre laquelle toute étude sérieuse à leur sujet doit se battre, une épreuve supplémentaire qui entrave la recherche et sa réception. Étudier les beats, c’est souvent passer autant de temps à déconstruire une représentation biaisée qu’à en construire une plus réaliste.

D’ailleurs, même quand des recherches sérieuses sur la beat generation sont proposées, elles concernent le plus souvent la *vie* des beats – pas leur écriture ou leur pensée. C’est l’option sensationnaliste qui domine, au détriment de l’avancement réel des études beats. Pour reprendre John Leland, dans un essai sur le *On the Road* de Kerouac :

Most scholarship on Kerouac has been about how he lived or how he wrote, not *what* he wrote. And most pop writing has focused on his contribution to the counterculture he raved. Any claims for the book’s cultural impact and historical importance have relied little on its literary virtues. (2007 : 193)

Ainsi, malgré le volume des publications académiques et populaires traitant de la beat generation, peu de choses ont été dites au-delà du biographique. Les beats attirent d’abord à cause de l’aura de célébrité qui les entoure, et la forme de cette attirance nous amène souvent à négliger la littéarité de leur héritage.

Autrement dit, on a le sentiment que les beatsters « rejouent » une histoire beat mais, d’un côté comme de l’autre, les termes de l’équation nous échappent et nous ne possédons pas les outils nécessaires pour l’énoncer. C’est sur ce manque que vient travailler notre thèse, essayant de proposer un nouveau cadre conceptuel pour rendre compte de ce phénomène contemporain de reprise posturale.

* * *

À ce stade, il devient clair que notre thèse repose sur au moins deux prémisses principales, qui pourraient s’énoncer ainsi :

1. **La vague beatster actuelle, à l'intérieur du mouvement hipster, est davantage qu'un simple effet de mode.** Comme nous le rappelle encore une fois Leland : « Hip fashion does not mean having the right clothes, but being able to work the language » (2008[2004] : 76). **La vague beatster s'inscrit dans une continuité de l'histoire du hip et de ses réappropriations aux États-Unis, histoire à laquelle appartient aussi la beat generation.** Le beatsterisme doit se lire dans cette perspective plus large, au-delà de sa façade superficielle.
2. **Malgré tout ce qu'on peut en dire dans les médias, le mouvement hipster mérite d'être pris au sérieux.** Nous refusons d'en faire un objet de dérision ou de l'exclure du paysage sous-culturel contemporain. En cela, nous acceptons cette observation faite lors d'une conférence sur le hipsterisme, ayant eu lieu à New York en 2010 : « But nothing with them was ever just like a joke. It was always playing both ways. [...] Like the faux sincerity was never really faux » (Greif *et al.*, 2010 : 56 ; 59).

La sous-culture hipster actuelle et sa manifestation beatster ouvrent une zone de discours qui doit être explorée. Dans son « Epitaph for the White Hipster », où il fait une courte généalogie du hipster contemporain, Mark Greif écrit : « 'Hipster' referred, in part, to an air of knowing about exclusive things before anyone else – that they acted, as people said then (and do still), 'hipper than thou' » (*id.* : 140-141). À la suite de Greif, nous ajoutons une question : mais justement, que savent les hipsters ? Quel est ce savoir et ce projet qui les travaillent ? Plus loin, l'auteur continue :

We'll have to wait and see whether the animals and fixies represent the spirit of a way out of a world of endless consumption and waste, resource depletion, environmental disaster, and the idiocy of internet messianism. Those we disparage as hipsters may represent just the least conscious, most consumerist tip of subcultures that may have richer philosophies and folkways – I hope so. (*id.* : 165)

Greif pointe du doigt l'image populaire du hipster, souvent construite comme l'épouvantail culturel d'une génération perdue. Tout de même, il admet la possibilité que cette surface puisse cacher un projet différent, plus près de ses racines contreculturelles. En tant qu'objet littéraire beatster d'une richesse et d'une complexité indéniables, c'est cette

même piste qu'a ouvert pour nous le Manifeste du *de*rabbit en 2009 et que nous proposons maintenant de suivre.

* * *

Notre méthodologie de base est une méthodologie d'enquête de terrain, faisant appel à des tactiques empruntées à notre expérience académique et professionnelle en anthropologie. Notre but est de mettre en place une approche du phénomène littéraire ancrée dans un contact direct avec les membres des communautés sous-culturelles, permettant de reconstruire leur discours par la base. En tant que phénomène s'inscrivant dans le mouvement hipster contemporain, le *beatster*isme s'appréhende en effet mal à partir d'une posture externe et nécessite de s'investir sur une base locale afin d'y avoir accès de façon satisfaisante. Nous reviendrons de manière détaillée sur les enjeux et la pratique du terrain (section 1.2.3), mais nous tenons tout de même à signaler ici que la localisation des communautés *beatsters* avec lesquelles nous avons travaillé, la construction de notre corpus littéraire *beatster* et le raffinement de nos questions de recherche ont tous été dépendants de notre expérience de terrain et de ses résultats. Ces aspects de notre thèse se sont développés en aval, après l'énonciation de notre projet initial, et non en amont. Comme nous le disions plus tôt, notre projet de recherche est né avant tout d'une intuition : c'est en acceptant de partir nous-mêmes « on the road » sur la piste de cette intuition, dans le Western Massachussets puis à San Francisco, que nous avons réuni les données et les observations nécessaires pour transformer cette première idée en véritable sujet de thèse.

La structure générale de notre processus de recherche se reflète en plusieurs points dans la structure de notre thèse. Nous pourrions dire que notre recherche et notre thèse se déploient en trois mouvements : dans un premier temps, nous avons utilisé des manifestations sous-culturelles observées sur le terrain et un ensemble d'imaginaires littéraires partagés par les auteurs des mouvements *beat* et *beatster* pour définir les termes d'une posture commune. Ensuite, nous avons fait entrer ces imaginaires et cette posture en dialogue avec l'histoire sociale des États-Unis, pour en trouver les points d'articulation et comprendre ses assises idéologiques. Finalement, nous avons utilisé nos observations et nos conclusions pour les confronter à une lecture plus théorique des phénomènes à l'œuvre. Cette dernière lecture

nous a permis de dégager les mécanismes sous-jacents qui expliquent le fonctionnement de la posture des beats et des beatsters, tout en mettant en valeur la pertinence et la cohérence de cette posture en contexte américain. Nous progressons ainsi de la description d'imaginaires communs à l'énonciation d'une théorie apte à rendre compte de ceux-ci, avant d'explorer les implications et les limites du projet des beats et des beatsters en relation avec la construction idéologique de la nation américaine. Bref, il y a passage de la description à la théorisation, se terminant sur une mise à l'épreuve des hypothèses suggérées.

Plus spécifiquement, le premier chapitre de notre thèse est consacré à la définition du mouvement hipster contemporain, à la description de notre expérience de terrain, à l'établissement d'un corpus beatster et à un premier tour d'horizon des imaginaires partagés par les beats et les beatsters, se terminant sur une réflexion à propos de leur obsession américaine commune. Le deuxième chapitre sert quant à lui à définir l'idéologie américaine et la façon dont elle influence la posture des beats et des beatsters, de même qu'à cerner les termes du hip « sur mesure » adopté par les beats et les beatsters en réponse aux failles de cette idéologie. À l'issue de ce deuxième chapitre, la posture des beats et des beatsters est définie comme une posture de l'entre-deux, basée sur un déplacement constant de l'individu.

Après ces deux premiers chapitres introductifs, nous passons au nœud théorique de notre thèse. Dans le chapitre 3, nous définissons la structure et la temporalité de la romance, afin de montrer comment elle influence différemment les projets des beats et des beatsters. Au chapitre 4, nous proposons d'analyser les mécanismes discursifs qui servent à mettre en scène cette posture de la romance, notamment la fonction de manifeste et l'héroïsation du personnage. Il y est aussi question de la fonction sociale de cette mise en récit et de ses conséquences sur la façon dont les beatsters contemporains sont perçus par le grand public. Le cinquième chapitre sert ensuite à localiser la fonction mythopoétique du projet des beats et des beatsters. Ce détour par les théories du mythe nous permet de discuter plus amplement de la temporalité de la nation américaine, mais aussi de voir comment l'exercice mythopoétique se présente selon des modalités différentes chez les beats et les beatsters, obéissant à des logiques légèrement décalées.

Le chapitre 6 constitue finalement la troisième et dernière partie de notre thèse. Ce chapitre est pensé comme une mise à l'épreuve des conclusions des chapitres précédents : quelles sont les limites du projet des beats et des beatsters, tel que nous l'avons décrit ? Jusqu'où peut aller leur exercice mythopoétique ? Deux voies principales sont explorées pour répondre à ces questions : la récupération publicitaire des imaginaires beats et beatsters, de même que la limite représentée par le Wild Boy burroughsien et ses reprises contemporaines. Entre patriotisme et menace monstrueuse, la posture des beats et des beatsters déploie ici son plein potentiel, donnant à voir son caractère sous-culturel radical.

Du retour des Desert Boots de Clarks observé en 2007-2008 à notre conclusion burroughsienne, beaucoup de chemin a été parcouru. Par contre, nous aimons encore penser que, dans l'image obsédante de cette botte adoptée par les hipsters, toute la posture et le projet mythopoétique beatsters se trouvaient déjà à l'état potentiel. Il suffisait de suivre la piste. Au final, nous espérons ne pas avoir fait mentir la botte et avoir su plutôt rendre compte le plus fidèlement possible de ce qui se présente aujourd'hui comme un nouveau chapitre à ajouter à l'histoire hip américaine.

* * *

Il est à noter que, pour la construction de notre corpus beat, nous avons préféré faire abstraction de la vague de San Francisco. En effet, nous limitons le groupe beat aux auteurs actifs sur la scène de New York entre 1945 et 1955 : Jack Kerouac, John Clellon Holmes, Allen Ginsberg et William S. Burroughs. L'inclusion fréquente des auteurs associés à la Renaissance de San Francisco (1955-1960) parmi les membres de la beat generation est, selon nous, davantage un artéfact de la campagne médiatique menée par Allen Ginsberg pour populariser le mouvement que le signe d'une réelle affinité esthétique ou idéologique. Cette séparation des deux groupes d'auteurs est d'ailleurs souvent utilisée par les critiques de la beat generation. Pour reprendre Edward Halsey Foster (qui ne discute toutefois pas du rôle actif joué par Ginsberg dans cette confusion) :

In the late 1950s and early 1960s, journalists included several other writers among the Beats – Gary Snyder, Philip Whalen, Michael McClure, William Everson, and Lawrence Ferlinghetti, among others – but, as most of these writers themselves quickly pointed out, that was a mistake. Philip Whalen, for example, insisted that the word *beat* involved

‘a period in New York City that Allen and Jack and Clellon Holmes and Burroughs and Corso and many other people were involved in. I wasn’t there. . . . I don’t think of myself as a ‘beat.’”

The confusion arose initially from the fact that various beat writers were living in the Bay Area during the San Francisco Renaissance, that sudden flowering of poetry (and audiences for poetry) in San Francisco in the 1950s. Journalists, unable to distinguish between, say, Ginsberg’s poems and Whalen’s, decided that anyone who lived and wrote in North Beach must be part of the same revolution, and soon America thought so, too. (1992 : 1-2)

Si, en quittant New York, les auteurs de la beat generation ont fini par côtoyer les poètes de North Beach et par partager avec eux une même scène locale, faire mouvement littéraire commun implique davantage qu’une simple proximité géographique, aussi intime soit-elle. Malgré la réception médiatique réservée aux auteurs de San Francisco à la fin des années 1950, il est important de ne pas confondre les amitiés et les autres contingences biographiques du genre avec les préoccupations et les éléments stylistiques réels qui unissent les représentants légitimes d’un même groupe. Bref, s’il y a bel et bien eu front commun, ce front se comprend avant tout comme une coalition formée de deux forces distinctes qui, sous l’impulsion de quelques individus plus sensibles aux possibilités offertes par les nouveaux médias de masse (télévision, magazines à grand tirage, etc.), ont accepté de s’unir à des fins stratégiques. Ils se sont ainsi assurés un poids plus grand dans le paysage culturel de leur époque et une influence plus forte sur la définition de la scène san-franciscaine, mais il n’en demeure pas moins que leurs imaginaires divergent grandement.

Nous espérons que cette dernière mise au point aidera à comprendre certains des choix faits dans la sélection des ouvrages à l’étude dans notre thèse.

PARTIE I : SITUER LES IMAGINAIRES

CHAPITRE 1

RECHERCHE D'UN TERRAIN COMMUN BEAT-HIPSTER

« Subculture has never had a problem with neologism or exploitation of slang: from emo to punk to hippie. But the hipster was someone else already. »

– Mark Greif, *What Was the Hipster ?*

1.1 Introduction

Pour parler des hipsters contemporains, il faut d'abord se demander ce qu'est un hipster – question à laquelle il peut s'avérer plus ardu de répondre qu'il n'y paraît. Comment étudier un mouvement sous-culturel actuel qui est plus souvent dénigré et ridiculisé que pris au sérieux ? Sous quel angle aborder une sous-culture dont personne n'ose se revendiquer ? Et comment faire sens de ce curieux emprunt lexical du terme « hipster » lui-même, issu d'une contreculture passée ?

Dans ce chapitre, nous poserons une première définition du mouvement hipster qui tient compte des phénomènes d'emprunts posturaux et de résonances thématiques permettant de penser la parenté beat-hipster. Après une brève discussion d'ordre démographique et sociologique sur l'identité du hipster contemporain, nous isolerons comment ce mouvement se raccroche au mouvement beat des années 1945-1955 en faisant appel aux théories de Jérôme Meizoz sur le concept de posture (2007 et 2011) et en explorant les imaginaires partagés qui font le pont entre nos hipsters actuels et leurs ancêtres de la beat generation.

En définitive, ce sera l'occasion de nous questionner sur l'ethos du hipster contemporain et de mettre en lumière sa composante beatster, telle que nous l'observons aujourd'hui. À travers un jeu de thèmes et d'images qui se répondent, nous dégagerons les obsessions communes des beats et des hipsters, manière d'ouvrir sur la complexe américanité qui traverse leurs écrits.

1.2 Approcher le mouvement hipster contemporain

Le hipsterisme contemporain, malgré sa forte influence esthétique sur la culture Internet délocalisée et sur la mode internationale, demeure dans son incarnation de base un mouvement démographiquement et géographiquement situé. Avant de devenir la coqueluche des publicistes (nous y reviendrons au chapitre 6), les hipsters se sont développés en petits groupes locaux, comme la plupart des autres contre et sous-cultures avant eux.

Étant donné le caractère récent du mouvement hipster et la réticence du milieu académique à se pencher sur son existence à cause des préjugés négatifs qui s’y rattachent, nous ne disposons toutefois d’aucune étude sérieuse ni d’aucune référence écrite pour proposer une définition du hipsterisme actuel. Nulle part sur la planète existe-t-il de statistiques hipsters, d’archives hipsters ou de département d’études hipsters. Tout ce que nous pouvons dire à propos des hipsters est davantage issu des quelque quatre années que nous avons passées à observer le phénomène et des autres données de terrain que nous avons accumulées que d’une quelconque revue littéraire d’articles et d’études publiés sur le sujet. Ce sont donc des figures très conservatrices que nous proposons aujourd’hui, collées au plus près sur notre expérience du mouvement. Malgré tout, ces figures nous semblent plus honnêtes et fiables que celles qui circulent sur le Web et ailleurs, dans différents articles et blogs de « hipster bashing » visant souvent davantage à dénigrer le hipsterisme qu’à en proposer un portrait réaliste.

1.2.1 Un portrait général du hipster

Le hipsterisme véritable est avant tout un phénomène américain et, tel que nous le démontrerons tout au long de notre thèse, il fait appel à un imaginaire profondément ancré dans l’expérience de l’américanité et dans l’histoire nationale des États-Unis. Le hipsterisme contemporain est apparu à la fin des années 1990, mais demeurait à l’époque circonscrit aux esthétiques twee (animaux en peluche, musique enfantine, imaginaire de l’innocence, forts construits avec des sofas et des couvertures, etc.) et white trash (casquettes de camionneurs, camisoles blanches, Pabst Blue Ribbon, moustaches tombantes). Il a fallu attendre l’après-9/11 pour que se développent les esthétiques hipsters actuelles, telles que le depression-era chic, le freak folk et le beatsterisme.

Le hipster moyen a entre 18 et 34 ans. Il est blanc, éduqué et issu de la classe moyenne. Bref, le hipster a cela de particulier qu'il fait partie du groupe démographique dominant aux États-Unis : s'il a une volonté contreculturelle, il ne provient pas au départ d'un milieu marginalisé, bien au contraire. Comme le formule Mark Greif dans la préface du petit opus de n+1 *What Was the Hipster ?* :

The hipster represents what can happen to middle class whites, particularly, and to all elites, generally, when they focus on the struggles for their own pleasures and luxuries – seeing these as daring and confrontational – rather than asking what makes their sort of people entitled to them, who else suffers for their pleasures, and where their ‘rebellion’ adjoins social struggles that should obligate anybody who hates authority. (2010 : xvi-xvii)

Comme nous le disions, nous pouvons mettre de côté le ton acide de Greif lorsqu'il dénonce les hipsters comme étant obsédés par leur propre nombril plutôt que par la société (il s'agit là de dérives appartenant davantage au registre du « hipster bashing » qu'à celui de l'analyse honnête), mais l'idée de base y est quand même : c'est un mouvement qui se développe à partir des classes aisées, qui possèdent les ressources nécessaires pour accéder à une éducation et à un capital culturel plus élevés.

Cet accès à une éducation et à un capital culturel plus élevés est d'ailleurs essentiel pour comprendre la dynamique du hipsterisme : ce qui fait le hipster, c'est sa capacité à détecter les modes naissantes et à se spécialiser dans l'adoption et le raffinement de tendances « de niche ». Le hipster se distingue par sa maîtrise de codes culturels peu accessibles et il utilise cette maîtrise comme capital culturel transférable en capital social ; l'économie culturelle hipster est une économie basée sur l'accumulation du cool. Et ce qui distingue les sous-groupes hipsters les uns des autres, c'est leur préférence pour une tendance « de niche » plutôt qu'une autre, c'est-à-dire le type de monnaie utilisée pour faire le commerce du cool. Certes, tel que l'a déjà démontré Bourdieu (*La Distinction*, 1979), nous pourrions dire que TOUS les groupes sociaux procèdent ainsi pour se distinguer les uns des autres. Sauf que, à la différence des autres individus appartenant à la même classe sociale que lui, le hipster fait le choix d'utiliser une monnaie contreculturelle plutôt qu'une monnaie culturelle classique, optant pour la marge plutôt que pour la masse – Peaches plutôt que Nora Jones ou Lady Gaga, le dive bar sans enseigne plutôt que le club à la mode. Ce que crée le hipsterisme, c'est

un phénomène de divorce entre le hipster et son groupe d'origine par l'adoption d'un imaginaire différencié et marginal, mais tout aussi élitiste.

1.2.2 Contreculture ou sous-culture ?

Il peut toutefois être délicat d'un point de vue sociologique de déterminer l'identité exacte du phénomène hipster contemporain. S'agit-il d'une contreculture ou d'une sous-culture ? Selon Chris Baker, auteur du *SAGE Dictionary of Cultural Studies*, une contreculture réfère

to the values, beliefs and attitudes, that is, the culture, of a minority group that is in opposition to the mainstream or ascendant culture. Further, a counterculture is articulate and self-conscious in its opposition to the values of the governing culture in a way that distinguishes it from a subculture. (2004 : 36)

Mais, si les hipsters réfèrent parfois à leur identité culturelle en faisant appel à une sous-étiquette hipster (twee, freak folk, etc.), il est rare d'entendre un hipster s'appeler lui-même « hipster » ; le côté articulé et conscient de la contreculture semble ici faire défaut. Le hipsterisme serait-il plutôt une sous-culture de contrecultures mineures ? Comment articuler les différents niveaux de la réalité hipster ?

Pour éviter l'usage abusif du terme « contreculture », l'adoption de la dénomination « sous-culture » nous paraît plus appropriée. Toujours selon Baker : « Subcultures attempt to resolve collectively experienced problems and generate collective and individual identities. Thus subcultures legitimize alternative experiences and scripts of social reality and supply sets of meaningful activities for their 'members' » (*id.* : 193). Voilà qui nous semble effectivement plus proche de la réalité des groupes hipsters étudiés : le hipsterisme répondrait à des problèmes vécus collectivement en générant de nouvelles identités et en légitimant des scripts sociaux alternatifs. Pas besoin de tomber dans le « hipster bashing » en dénonçant le désinvestissement politique des hipsters ou en les accusant de négliger les groupes sociaux minoritaires. En abordant le hipsterisme comme sous-culture, nous nous donnons les outils pour analyser le mouvement pour ce qu'il nous paraît être réellement : un imaginaire possédant une configuration qui lui est propre et permettant de reconstruire le monde en fonction des images et des lignes de tension qui le traversent.

Pour les fins de notre démonstration, il s'avère peu utile de questionner le devenir des contrecultures américaines et les soubresauts politiques des nouvelles générations dans le but de déterminer le degré d'engagement social de chacun ou leur rôle dans le paysage politique américain. Ce ne sont pas là les enjeux du hipsterisme. Nous pouvons certes parler de l'héritage contreculturel du mouvement hipster, mais la réappropriation dans le hipsterisme d'un certain passé contreculturel ne saurait faire des hipsters les sujets d'une contreculture à proprement parler. Et reconnaître cette mutation profonde dont est issu le hipsterisme, c'est aussi se donner les premiers outils pour prendre le phénomène hipster au sérieux.

1.2.3 Enquêter sur le terrain

Toutefois, malgré les similarités et les autres emprunts entre le hipsterisme actuel et les contrecultures passées, il est difficile d'approcher le hipsterisme à partir des outils classiques de la sociologie et des études culturelles. Car, si on peut dire une chose à propos du hipsterisme actuel, c'est qu'il se retrouve PARTOUT : mode, musique, télévision, Internet, cinéma, etc. Médiatisé à l'extrême, repris et déformé pour en faire un produit de consommation de masse, le hipsterisme se vit souvent plus comme un produit postmoderne que comme un mouvement localisé : « This is now the topsy-turvy postmodern world in which style is on the surface, subcultures are mainstream, high culture is a subculture and fashion is retro » (*id.* : 194). Même le nom, « hipster », est déjà un emprunt, la remise en circulation d'un terme emprunté à la culture afro-américaine des années 1940. À tous les niveaux, le hipsterisme brouille les cartes :

- Des mannequins défilent avec des robes vintage à fleurs sur les podiums du Japon = hipster !
- Des Français remixent des succès disco du début des années 1980 = hipster !
- Une compagnie de téléphone refait son logo en utilisant des couleurs néon = hipster !
- Etc.

Jamais n'a-t-on fait face à un pareil fouilli. Plongés dans l'actuel, nous ne disposons d'aucun recul pour tenter de différencier au quotidien ce qui relève du simple discours

publicitaire, du « hipster bashing », de la réappropriation tortueuse, de l'usage éhonté du terme en tant qu'insulte ou de la création sous-culturelle véritable. Élaborer un discours critique sur le hipsterisme nous oblige à faire face aux failles de notre contemporanéité.

D'où la nécessité de revenir à l'essentiel, de simplifier et d'opter pour une approche plus directe. À trop se concentrer sur les manifestations hautement médiatisées du hipsterisme et sur les discours populaires qui les entourent, nous nous éloignons de toute possibilité d'en saisir les manifestations créatives de base, celles issues des foyers sous-culturels localisés investis par les membres appartenant à ses différentes branches esthétiques légitimes.

Dans le cas de nos propres recherches, nous avons décidé de partir d'observations de terrain pour construire notre problématique et notre corpus d'œuvres à analyser. Face à la surabondance de discours entourant le hipsterisme et de manifestations étiquetées « hipsters » circulant dans la sphère média actuelle, un retour aux sources nous a semblé essentiel. Car, l'étude du hipsterisme dans sa forme actuelle doit tenir compte des dynamiques du hip, chose qu'ont souvent tendance à oublier tous les auteurs et blogueurs qui s'adonnent au « hipster bashing » : « Hip does not happen just anywhere. It clusters in some areas and depletes others. It is an epidemiology of enlightenment » (Leland, 2008[2004] : 538). Comme nous l'avons dit et comme nous insistons à le redire, le hip se développe et se vit avant tout localement. Si le hipsterisme se comprend bel et bien comme une sous-culture, qui génère de nouvelles identités en légitimant des scripts sociaux alternatifs, son étude rigoureuse doit passer par un retour aux pratiques concrètes des membres du mouvement et des dynamiques de groupe observables au niveau local. Autrement dit, méthodologiquement, l'enquête de terrain paraît être l'approche la plus productive pour démêler le hipsterisme réel de la masse des discours qui construisent un imaginaire du hipsterisme n'ayant souvent plus grand-chose à voir avec le hipsterisme en tant que tel.

Dans notre cheminement de recherche, l'idée d'aller sur le terrain a pris naissance dès 2009, lorsque nous avons fait la découverte fortuite du Manifeste du dedrabbitt, roman anonyme apparu vers 2005 ou 2006. Tel qu'évoqué en introduction, c'est à partir de cette découverte qu'a commencé à prendre forme notre projet de thèse, découverte qui coïncidait avec la campagne publicitaire Go Forth des jeans Levi's (Levi Strauss & Co., 2009) et avec

l'apparition dans les boutiques Urban Outfitters nord-américaines d'ouvrages de Jack Kerouac et d'Allen Ginsberg. Cette étrange conjonction culturelle de manifestations s'inspirant d'une même esthétique, que nous qualifierons de néo-beat, pointait à l'époque vers l'existence potentielle d'un phénomène sous-culturel plus large.³ Mais, en 2009, nous parlions encore d'un mouvement sans nom, impossible à tracer sur Google Scholar, un mouvement sans auteur connu, sans corpus, sans manifeste, sans centre, sans RIEN. Ainsi, pas de journaux intimes laissés aux archives, pas de correspondances à étudier, pas de catalogues à éplucher pour faire surgir un semblant de sujet – l'intuition, seulement, d'une réalité plus vaste. Chronologiquement, ce n'est toutefois qu'après avoir passé plus d'un an à étudier les trois manifestations qui avaient initialement retenu notre attention, manière de nous familiariser avec les dynamiques et imaginaires en jeu, que nous avons effectivement plié bagages pour nous rapprocher de notre sujet – d'abord dans le Western Massachussets, puis à San Francisco.

En 2011, je suis parti sur le terrain en me basant sur le présupposé que, s'il y avait présence d'une telle esthétique néo-beat partagée par la rue et les médias publicitaires, du côté de la littérature, le *dedrabbt* n'était probablement pas le seul écrivain à s'en être inspiré, ces dernières années. Ma première destination a été Northampton, dans le Western Massachussets. Dans les faits, je n'avais nulle part d'autre où aller : la campagne *Levi's* avait été orchestrée par une grosse compagnie de marketing de Portland, où je me voyais mal débarquer pour poser des questions, alors ça ne me laissait concrètement que la piste du *dedrabbt*, qui avait heureusement eu la bonne idée d'indiquer à la fin de son roman le numéro d'une boîte postale à Northampton.

Sur place, j'ai loué une chambre dans une maison proche de l'Université du Massachussets à Amherst, ville voisine de Northampton. De là, j'ai déployé plusieurs stratégies de terrain acquises lors de ma formation au baccalauréat en anthropologie : j'ai pris deux ou trois jours pour me familiariser avec Amherst et Northampton, les deux principales villes où je prévoyais faire mes recherches, en parcourant leurs différents quartiers à pied et

³ Rappelons que le hipsterisme, en tant que terme-parapluie, recouvre une multitude de sous-cultures. Le beatsterisme, sur lequel nous nous concentrerons, est l'une de ces sous-cultures et se caractérise par ses emprunts esthétiques et imaginaires au courant beat des années 1945-1955.

en autobus ; j'ai commencé à faire une liste des cafés et des librairies indépendantes où je risquais de trouver des indices, en m'inspirant des blogues tenus par des résidents de la région ; et je me suis annoncé, pour que mon nom circule et que ma présence devienne visible. Autrement dit, j'ai passé presque une semaine à aborder un peu au hasard des libraires et des gens dans des cafés en me présentant comme une personne de Montréal qui avait trouvé un exemplaire du Manifeste du dedrabbitt et qui était en train de préparer un doctorat sur le sujet. J'ai même fait le tour des bars populaires du coin, afin d'interroger les employés à propos de la faune artistique et littéraire locale. De prime abord, cela peut paraître légèrement contreproductif, mais il faut comprendre que le but n'était pas de tirer du matériel de thèse de ces premiers contacts, mais plutôt de trouver une connexion, une porte d'entrée qui allait me permettre d'accéder à un autre niveau social – le niveau social sous-culturel hipster/beatster à proprement parler. Car, n'accède pas à un groupe sous-culturel qui veut : encore faut-il savoir en décoder les règles d'entrée.

Puis, au bout de cinq jours, ça a marché. Je suis entré dans une librairie de livres usagés spécialisée en poésie et la propriétaire m'a dit qu'elle avait entendu parler de moi. Nous avons discuté pendant une heure de tout et de rien et, juste avant mon départ, elle m'a annoncé qu'elle allait glisser un mot à mon sujet à un certain Daniel⁴, tout en me conseillant de me présenter au Flying Object le lendemain soir. Il se trouve que le Flying Object est une coopérative de poètes bâtie dans une ancienne caserne de pompiers de Hadley, le petit village entre Northampton et Amherst. Ils ont de l'équipement pour faire de l'impression artisanale, une énorme bibliothèque de chapbooks et de recueils publiés dans des petites maisons d'édition, et une jolie cuisine, très pratique parce qu'ils organisent souvent des soirées de lectures qui se transforment en grosses fêtes. Arrivé sur place, j'ai fait à peu près trois pas vers la porte avant d'être intercepté par un grand jeune homme qui s'est présenté en disant : « Hi, I'm Dan, Fanny told me about you, you're the French Canadian, come on I'm gonna show you around. » À l'intérieur, après avoir dû lire de la poésie en français devant tout le monde (je mentirais en disant qu'on m'a laissé le choix), j'ai pu ramasser une douzaine de numéros de téléphone et prendre suffisamment de rendez-vous pour me tenir occupé pour le reste de mon séjour. Ensuite, quand j'allais à ces rendez-vous et que j'expliquais le sujet de

⁴ Les noms ont été changés lorsqu'il ne s'agissait pas d'auteurs faisant partie du corpus à l'étude.

ma recherche, mes contacts étaient capables d'identifier des gens dans leur cercle d'amis qui écrivaient le genre de littérature qui m'intéressait. Ils ne connaissaient pas nécessairement le *deadrabbit*, mais quand j'en parlais un peu plus (en insistant sur la composante esthétique *néo-beat*), il y avait toujours le moment magique où ils me regardaient en disant : « Ah, yeah, those guys. Of course. » Donc j'ai mis la main sur un paquet de zines et de chapbooks, j'ai payé plus de verres et de lunchs que pendant tout le reste de ma vie, j'en ai appris beaucoup sur les réseaux hipsters et sur les autres points chauds dans le reste du pays, j'ai réussi à me faire une idée de qui écrivait quoi et couchait avec qui mais ne parlait plus à tel autre – bref, j'ai pu observer toutes les dynamiques que j'avais étudiées dans mon cours de sociabilités littéraires en parlant des vieilles contrecultures, mais en direct, avec des gens en train de vivre leur vie et de développer leur style plutôt qu'en fouillant dans les archives d'auteurs décédés.⁵

De retour à Montréal, j'ai eu assez de matériel dans mes valises pour me tenir occupé pendant un an et demi. J'ai utilisé ce temps pour lire et relire les auteurs qu'on m'avait recommandés, pour mettre en place des concepts et pour développer un vocabulaire adapté à ce nouveau sous-courant hipster, auquel je me suis mis dès lors à référer plus systématiquement sous le nom de « *beatsterisme* ». ⁶

Mais, ma perspective sur le sujet était encore trop limitée pour soutenir une thèse au grand complet. Mes données venaient d'un seul foyer *beatster* et n'avaient pas de profondeur temporelle dans la mesure où elles avaient toutes été collectées pendant un même séjour. Ma version de la littérature *beatster* sonnait un peu trop comme la version de la bande du *Flying Object*, quelque part à la fin du printemps 2011. D'un point de vue méthodologique, c'était beaucoup trop facile à critiquer : en me contentant des données du Massachussets, j'étais peut-être en train de passer à côté d'autres branches du mouvement qui pouvaient s'avérer encore plus intéressantes. Aussi, il y avait peut-être sur place des tensions ou des querelles qui avaient poussé mes contacts à me masquer des choses, à omettre de mentionner certains

⁵ Je dois dire qu'il s'agit là d'un des aspects les plus intéressants du travail avec des sous-cultures vivantes : le contact humain est beaucoup plus satisfaisant.

⁶ Jusque là, j'avais plutôt tendance à utiliser l'appellation « *néo-beat* » ou à m'empêtrer dans de trop longues explications à chaque fois que j'essayais de différencier dans mon discours mon sous-groupe hipster des hipsters originaux des années 1940. L'étiquette *beatster* n'est peut-être pas la plus utilisée au sein du mouvement *beatster* lui-même, mais elle a l'avantage d'être claire et d'éviter les confusions.

auteurs. Bref, il était encore trop facile d'écarter la concordance entre les esthétiques de la campagne Go Forth, la production littéraire contreculturelle du Western Massachussetts et la mode hipster comme n'étant qu'un hasard, et non le fruit d'une véritable sous-culture.

Je suis alors parti pour San Francisco, où j'ai utilisé les mêmes stratégies que dans le Western Massachussetts, mais sur un terrain plus complexe et plus vaste. À ce stade de mes recherches, j'avais déjà établi que le mouvement beatster, en tant que sous-culture d'allégeance hipster, s'inscrivait à l'intérieur de lieux et de pratiques hipsters. Donc j'ai ciblé les quartiers hipsters – Mission, le Tenderloin, certains secteurs d'Oakland. Et, à San Francisco comme à Northampton, c'est dans une librairie que j'ai fini par trouver ma connexion en la personne de Robin, un poète très actif sur la scène locale. Partys, drinks, lunches, rendez-vous privés – j'ai collecté mes informations d'une personne à l'autre, en navigant d'évènement en évènement, comme à Northampton. Mais le terrain de San Francisco s'est avéré très différent de celui du Western Massachussetts sur deux points : premièrement, il était beaucoup plus underground. Les évènements n'étaient pas organisés dans des coopératives et des cafés ouverts au public, mais dans des squats cachés, dans des appartements privés dont les adresses circulaient de bouche-à-oreille ou dans les salles arrières de locaux anarchistes. Malgré la hausse ridicule du coût de la vie à San Francisco, les traditions contreculturelles s'y portent bien. Deuxièmement, malgré une abondance de sous-groupes hipsters diversifiés, je n'ai pas trouvé de sous-groupe beatster local. Quand je discutais de mon sujet de thèse avec les gens que je rencontrais, on me citait des auteurs de la côte Est dont je connaissais déjà l'existence grâce à mon précédent terrain. À Berkeley, je me suis même retrouvé dans une lecture où la tête d'affiche était un poète de la côte Est, CAConrad, qui faisait déjà partie de mon corpus. D'une certaine manière, à San Francisco, j'ai surtout épuré mon corpus en voyant ce qui se rendait jusque-là, ce qui possédait une réputation transnationale dans les réseaux sous-culturels hipsters qui m'intéressaient.

Un soir où j'étais dans un squat, après une lecture particulièrement intense, j'ai d'ailleurs demandé à un de mes contacts pourquoi, selon lui, il n'y avait pas de hipsters s'inspirant de la beat generation à San Francisco. Il m'a répondu : « People on the East coast dream about the beats because they don't have beatniks around anymore. We're still stuck with the old fuckers, so the last thing we want to do is to write like them. » Pour me convaincre, il m'a

présenté un des vieux beatniks en question qui traînait dans le squat – et je dois dire que de se faire raconter en boucle des histoires vieilles de plus de 50 ans par un barbu à cheveux longs ultra nostalgique et ultra saoul, ça ne donne pas forcément envie de se la rejouer à la beat. Voilà pour le mystère de San Francisco.

Seulement deux ou trois mois après San Francisco, j'ai repris la route en direction du Western Massachussets, pour revisiter mon premier terrain. C'était beaucoup moins intense que ma première visite parce que je n'avais qu'à refaire la tournée des gens que je connaissais et à prendre l'inventaire des nouveaux trucs intéressants publiés depuis, mais de revenir sur place m'a quand même permis de constater à quel point le moment de 2011, quand j'y étais allé pour la première fois, avait quelque chose d'unique. Deux ans plus tard, le Flying Object était en train de prendre un tournant plus artistique que littéraire ; il y avait eu beaucoup de chicanes internes entre les membres plus vieux et les plus jeunes, à propos notamment de la réticence des jeunes à partager l'espace ; et de nombreux couples s'étaient séparés, entraînant une dispersion plus grande des membres du groupe le long de la côte. Je pense entre autres à Daniel, qui était LA figure sociale centrale lorsque j'y étais en 2011, mais qui avait réussi entretemps à se mettre à dos la moitié des locaux avant de s'exiler à Brooklyn. S'il y avait eu un effet d'entraînement quelques années auparavant créé par une surabondance de jeunes diplômés de création littéraire⁷, le moment était déjà en train de s'essouffler. Pendant mon deuxième séjour, j'ai quand même vécu quelques moments éminemment hipsters, comme quand les gens du public ont fermé les lumières à la fin d'une lecture de poésie pour chanter « Thunder Road » de Bruce Springsteen, mais l'expérience était beaucoup moins concentrée que la première fois.

⁷ Ce qui donne tout son sens à cette idée d'« épidémiologie du hip », développée par Leland (2008[2004] : 538) : dans la zone identifiée pour le terrain, le Western Massachussets, on peut en effet observer une très grande concentration d'institutions d'éducation supérieure très bien cotées. Entre le Smith College, UMass, Holyoke, le Amherst College et le Hampshire College, ce ne sont pas les jeunes diplômés issus des milieux aisés qui manquent... Avec une surabondance de jeunes diplômés riches et oisifs, le Western Massachussets, et plus précisément la zone autour de Northampton et d'Amherst appelée la « Vallée des Cinq Collèges », représente un environnement idéal pour la contagion hip. D'autant plus que la région possède un historique intellectuel important, fortement ancré dans la géographie des lieux, remontant aux transcendentalistes du 19^e siècle ; on y retrouve notamment la maison d'Emily Dickinson de même que le Northampton Hotel, longtemps occupé par plusieurs transcendentalistes.

Pour résumer : j'ai puisé dans mon bagage anthropologique des techniques d'enquête de terrain qui permettaient de construire progressivement mon objet de recherche, construction que j'ai intégrée à la réalisation de mon projet au lieu de la penser comme une étape préalable nécessaire au dépôt de celui-ci. Les stratégies que j'ai mises en place étaient des stratégies de première ligne qui portaient des humains plutôt que des livres, faisant des gens qui gravitent dans les milieux hipsters ma véritable porte d'entrée pour saisir un objet littéraire encore mal défini. Au final, je suis bel et bien revenu avec un corpus beatster solide et une connaissance des dynamiques sociales sous-culturelles beatsters qui ne se retrouvent nulle part ailleurs, ni dans la masse des blogues et articles populaires qui abordent la question hipster, ni dans les quelques articles académiques mi-sérieux dédiés au phénomène hipster traité (à tort) comme un tout homogène.

Ce sur quoi nous désirons insister ici est que, même s'il y a une certaine homogénéité démographique dans le hipsterisme actuel pris au sens large, ses manifestations singulières (c'est-à-dire les sous-cultures qui sont regroupées sous l'appellation « hipster ») sont difficilement accessibles autrement que par une approche directe de terrain. En effet, la surabondance médiatique et la circulation des artefacts sous-culturels à l'intérieur d'un régime postmoderne brouillent grandement les pistes lorsque nous cherchons à appréhender à partir de la base un phénomène sous-culturel. Par notre démarche d'enquête directe, nous pensons toutefois avoir réussi à contourner la plupart des problèmes soulevés par cet état des choses pour en revenir à l'essentiel, aux bases du mouvement beatster tel qu'il avait initialement retenu notre attention en 2009.

En effectuant ce détour méthodologique du côté de l'enquête de terrain, notre but n'a cependant jamais été de dresser un portrait démographique détaillé de la masse d'individus qui gravitent autour des centres beatsters américains. À travers l'enquête, nous avons toujours cherché à atteindre la base littéraire du mouvement, à saisir la production créative originale émanant des foyers sous-culturels beatsters. En fait, ce qui nous intéresse ne sont pas les données statistiques froides et brutes que nous aurions pu recueillir en utilisant des formulaires standardisés et autres techniques d'entrevues orientées, mais plutôt la manière dont les beatsters jouent leur posture d'inspiration beat – et ce, surtout dans leurs écrits. C'est pourquoi nous avons souhaité présenter de notre terrain une image plus informelle, puisque

c'est bel et bien sous le signe de l'informalité que notre expérience d'enquête s'est déroulée : ce qui comptait, au bout du compte, étaient les livres avec lesquels nous revenions dans nos valises et l'assurance locale qu'il s'agissait là d'ouvrages possédant une certaine aura de légitimité dans les cercles beatsters. Dans un sens, notre expérience du terrain a été une expérience orientée vers la construction d'un corpus littéraire selon des critères plus rigoureux et académiquement justifiables de localisation et de circulation, doublée d'une expérience plus personnelle de purge mentale de plusieurs préjugés associés à l'étude du phénomène hipster. Voir pour comprendre, comprendre en voyant.

1.3 Une question de posture

Mais qu'entendons-nous par « posture » lorsque nous proposons d'étudier le retour d'une posture d'inspiration beat chez les beatsters contemporains ? Pour la construction de notre réflexion théorique, qu'implique d'avoir recours à un concept généralement réservé aux autofictions françaises des 15 dernières années ?

1.3.1 Définir avec Meizoz

Selon Jérôme Meizoz, et de façon très générale, « la 'posture' est la manière singulière d'occuper une 'position' dans le champ littéraire » (2007 : 18) ; c'est à la fois une question de rhétorique et de contexte, de façon de dire dans le texte et de se comporter socialement en tant qu'auteur. En cela, la manière dont Meizoz aborde le concept de posture rejoint sur plusieurs points notre propre position de recherche, flirtant constamment avec la sociologie :

Pour moi, cette notion a une double dimension, en prise sur l'histoire et le langage : simultanément elle se donne comme une conduite et un discours. C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.) ; d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'ethos. En parlant de 'posture' d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. Autrement dit, sur un plan méthodologique, cette notion articule la rhétorique et la sociologie. (*id.* : 21)

Dans le contexte d'une sous-culture comme la sous-culture beatster, il y a en effet mise en scène constante de soi : l'individu crée en tant que participant actif à une sous-culture en train de se faire, avec ses codes d'accès, ses rituels, ses normes et ses drames. Ce que nous

avons pu entrevoir en allant sur le terrain, c'est une posture en acte, qui demeurerait autrement inaccessible au chercheur en littérature.

De plus, comme nous l'avons dit précédemment, ce qui nous intéresse n'est pas le mouvement hipster pris dans son ensemble, comme « posture hipster » générique et englobante, mais certaines manifestations d'inspiration beat qui lui sont associées. Car, ce qui a retenu notre attention en 2009 est l'étrange référence beat qui revenait constamment à l'avant de la scène autant chez le *dedrabbitt* que dans la campagne *Go Forth* de Levi's ou dans la disponibilité d'ouvrages beats dans un magasin à la mode comme *Urban Outfitters*, dévoilant la présence chez les hipsters d'une branche d'allégeance définitivement *beatster*. En ce sens, la théorie de Meizoz nous paraît d'autant plus utile qu'elle parle des postures comme constituant un « répertoire historique d'ethos incorporés, affichés, renversés ou singés » (*id.* : 23) ; le *beatster* emprunte, manipule, utilise sciemment un répertoire de postures qui lui sont culturellement accessibles. La posture *beatster* se constitue en quelque sorte comme une variation contemporaine sur le thème de la posture beat, comme une référence aux « récits fondateurs » et aux « biographies exemplaires » (*id.* : 25) qui ont donné forme à l'histoire littéraire contre et sous-culturelle américaine. Si nous avons à qualifier l'emprunt de la posture beat par les *beatsters*, nous pourrions en parler comme de l'emprunt d'un imaginaire contreculturel littérairement situé.

1.3.2 Au-delà du littéraire

Il serait cependant réducteur de ne vouloir voir dans les possibilités du concept de posture de Meizoz qu'un outil servant à appréhender le littéraire. Car cette posture, en récupérant pour sa construction les agirs sociaux de l'auteur, vient recouper une multitude d'autres questions que soulève l'étude des sous-cultures : la mode vestimentaire, les accessoires, la musique, le mode de vie, etc. L'auteur contre ou sous-culturel, comme tous les autres participants à la scène qu'il investit, se construit en relation à un tout codé auquel l'appartenance se détermine en fonction du respect d'un ensemble de règles encryptées dans les comportements du groupe. Comprendre la posture sous-culturelle de l'auteur, c'est aussi comprendre comment il entre en relation avec le reste des membres non littéraires du groupe. C'était vrai pour la *beat generation*, et ce l'est encore pour les *beatsters*, surtout dans une

perspective s'inspirant de la sociologie et des études culturelles. Vouloir éclipser cette particularité sous-culturelle pour ne s'en tenir qu'aux aspects plus strictement littéraires constitue un biais évident de plus en plus dénoncé, même à l'intérieur des beat studies :

Within the analytical framework of literary history and criticism, it is possible to highlight the aesthetic achievements of Beat celebrities and denigrate the beatniks 'who cannot write.' Yet, from the perspective of social and cultural history, it is necessary to recognize that both groups consciously transgressed pervasive norms and practices. The beatniks and 'week-end Bohemians' who frequented coffeehouses and jazz clubs outnumbered the literary icons by a very wide margin. Fully understanding the history of the Beat Generation requires accounting for their presence. (Starr, 2004 : 41-42)

Ce que nous rappelle cette citation de Clinton R. Starr, c'est qu'il faut se méfier du modèle cœur-périphérie : les auteurs associés à un mouvement sous-culturel ne représentent pas toujours le cœur du mouvement. Oublier de parler des autres, c'est souvent se priver de précieuses données pour comprendre les jeux posturaux de ces auteurs.

Cette nécessité de penser la posture au-delà du littéraire, ou oserions-nous dire ce « dépassement » de la posture dans la sphère non littéraire en contexte sous-culturel, justifie l'intérêt que nous avons porté sur le terrain aux non-poètes, aux non-romanciers et aux autres non-écrivains : sans participer à l'établissement littéraire de leur sous-culture, ils en informent quand même les règles et les conduites de par leurs propres comportements. En première ligne, c'est leur regard qui reçoit et juge l'agir postural de l'auteur beatster, qui lui donne un contexte et un sens.

1.3.3 Une intensité et un héritage communs

Nous détaillerons plus loin les termes exacts des imaginaires partagés par les beats et les beatsters, mais il nous apparaît déjà pertinent de poser quelques balises préliminaires pour penser cette posture en variance, ou posture réappropriée, et la détacher des autres postures hipsters.

Premièrement, il nous semble qu'il y a un important facteur d'intensité associé à la fois à la posture beat et à sa reprise beatster. Comme nous le rappelle David Halberstam en parlant des membres de la beat generation dans son ouvrage, *The Fifties* :

There was a great intensity to their lives in those days ; they talked endlessly about what life should be, of how they would escape the mundane. They were, even by the usual standard of restless young men, exceptionnally self-absorbed : They recorded their thoughts, dreams, and emotions meticulously, as if they were the first who had ever had them. (1993 : 299)

Chez les beatsters, nous avons remarqué un investissement sous-culturel similaire : évènements incessants (lectures de poésie, lancements, fêtes, etc.) qui régissent tous les aspects de la vie sociale de l'individu, implication personnelle élevée dans le processus de production culturelle (notamment par l'utilisation de presses artisanales pour la production des chapbooks et autres artéfacts littéraires), désinvestissement marqué de la sphère virtuelle pour favoriser les contacts locaux, etc. La posture beatster ne semble pas tant se construire « à temps perdu » comme plusieurs postures sous-culturelles contemporaines, mais à temps plein, absorbant l'individu tout entier dans son processus d'être au monde. Même la mise en conserve des fruits et des légumes se fait de façon communale, à l'ombre du clocher où se tiendra, le soir venu, la prochaine fête à saveur littéraire... Contrairement à d'autres sous-cultures hipsters, le beatsterisme favorise une intensité et un investissement forts de la part de ses membres, le récit de la communauté occupant une place de choix dans les discours individuels. Et, plus encore, ce communautarisme se vit souvent sous le signe d'une imitation volontaire de pratiques associées à d'autres époques, notamment la Grande dépression américaine et l'immédiat de l'après-guerre.

De façon générale, tout le beatsterisme revêt d'ailleurs certains aspects qui rappellent un héritage américain beaucoup plus ancien que l'héritage beat.⁸ Ceci nous amène à formuler notre deuxième balise pour penser la parenté beat-beatster : l'importance de la tradition transcendentaliste en général, et de Walt Whitman en particulier. Car les postures beat et beatster, si elles se pensent en termes de postures parentes (l'une étant la réappropriation contemporaine de l'autre), se pensent aussi toutes deux comme postures d'allégeance hip : à la base, elles font commerce d'un imaginaire commun encore plus reculé dans l'histoire culturelle américaine. Et pour toute posture américaine s'inspirant du hip, Whitman agit en véritable saint patron : « In the 1855 preface to *Leaves of Grass*, Whitman (1819-1892)

⁸ Ce qui rapproche parallèlement le beatsterisme d'une autre branche hipster, le depression-era chic.

prescribed an ethos for poets that can stand as a founding hipster manifesto » (Leland, 2008[2004] : 67) ; ou encore, chez Kenneth M. Price : « Whitman is so central to practices and formulations of American culture, past and present, that we may use his life, work, ideas, and influence to examine major patterns in our culture over the last 150 years » (2004 : 5). Tout au long de notre analyse, nous reviendrons constamment sur cette impossibilité de parler des beats et des beatsters sans revenir à cet héritage culturel partagé. Il devient parfois difficile de déterminer si le transcendentalisme des beatsters est un transcendentalisme médiatisé par un emprunt de la posture beat ou une référence directe, mais une chose est sûre : de Whitman, il est souvent question. Et de Thoreau aussi. Parfois même d'Emerson. Mais surtout de Whitman.

1.4 Les auteurs beatsters

Mais revenons à la question littéraire. Qui sont les auteurs qui composent aujourd'hui le paysage beatster ? L'absence de sous-culture beatster à proprement parler dans la zone de San Francisco, grande Mecque hipster de la côte Ouest, nous a poussé à nous concentrer sur les auteurs de la côte Est, évoluant sur l'axe Western Massachussets-Brooklyn-Philadelphie. En effet, lors de nos visites sur le terrain, nous avons pu constater de nombreux échanges entre ces trois centres, plusieurs membres de la communauté beatster jouissant d'une grande mobilité les amenant à se promener constamment de l'un à l'autre. En 2011, lorsque nous avons effectué notre premier terrain, il était d'ailleurs de pratique courante de « double-lancer » les nouvelles publications des membres du groupe : un lancement sur semaine à Brooklyn, suivi d'un lancement la fin de semaine à Hadley ou à Northampton. En 2011, un important contingent new-yorkais passait donc une grande partie de son temps dans le Western Massachussets. Quant à l'importance de Philadelphie dans cette équation, elle est surtout attribuable au poète CAConrad, figure forte de la poésie actuelle sur la côte Est : au centre de plusieurs projets et très investi sur la scène contre et sous-culturelle, il est parvenu à mobiliser autour de Philadelphie plusieurs jeunes poètes en quête de communauté. Et, bien sûr, CAConrad autant que les autres membres du groupe de Philadelphie sont des habitués du Flying Object de Hadley, y étant souvent invités pour faire des lectures et participer à divers projets.

Nous avons d'abord sélectionné les ouvrages de notre corpus à partir des recommandations des beatsters gravitant autour du Flying Object, choix qui ont ensuite été confirmés lors de notre visite à San Francisco (réputation transnationale des ouvrages retenus dans le paysage hipster général). Seul le *dedrabbt* échappe quelque peu à cette logique de sélection : possédant un statut plus mythique que les autres (personne ne connaît officiellement son identité) et étant arrivé sur la scène légèrement plus tôt, il a servi de déclencheur mais n'occupe plus aujourd'hui une place centrale dans la configuration imaginaire de la communauté beatster. En quelque sorte, le *dedrabbt* est le loup solitaire du groupe, entouré de mystère, alors que les autres auteurs retenus participent davantage à la communauté et écrivent « à visage découvert ».

Après avoir passé d'innombrables heures à parcourir des dizaines de chapbooks, de zines et de recueils de poésie recommandés par nos informateurs locaux, nous avons arrêté notre choix sur un petit nombre d'auteurs dont les styles présentaient une plus grande cohérence et qui nous semblaient plus « établis » dans leur vocation littéraire, possédant dans le groupe une véritable réputation en tant que poètes ou écrivains.⁹ Les écrivains que nous avons retenus sont :

- Le **dedrabbt**, pour son statut mythique de précurseur de la vague beatster du Western Massachussets ;
- **Filip Marinovich**, poète établi à New York et considéré comme « the original bathrobe poet » (à cause de son habitude, au début des années 2000, de se présenter à ses lectures vêtu d'une robe de chambre brune) ;
- **Jeffrey Joe Nelson**, second (et seul autre) « bathrobe poet » de New York, proche ami et collaborateur de Marinovich ;

⁹ À la différence, par exemple, d'autres membres de la communauté beatster qui peuvent parfois produire un chapbook ou un zine isolé, mais sans revendiquer pour autant un statut de poète ou d'écrivain. Il est fréquent pour les participants à une contre ou sous-culture de s'essayer à la création, mais il y a une différence qualitative importante entre les productions des membres qui font de la littérature leur vocation et celles de ceux qui s'amuse à « faire la scène » pendant une année ou deux avant de passer à autre chose. Bref, il y a ceux qui créent et sont connus de tous, et ceux qui s'amuse à faire « comme si ». En opérant cette différenciation, peut-être avons-nous négligé un ou deux auteurs encore en émergence qui s'avèreront par la suite importants dans le paysage beatster, mais nous ne voyons pas comment nous aurions pu procéder autrement tout en conservant une certaine rigueur méthodologique dans notre processus de sélection.

- **CAConrad**, poète militant queer de Philadelphie reconnu pour ses origines « trailer trash » fièrement revendiquées ;
- Et **Christopher Rizzo**, moins connu que les autres mais ayant produit quelques chapbooks d'un style beatster exemplaire vers 2006-2007, peu de temps après l'apparition du Manifeste du dedrabbt.

Nous ne voulions pas nous égarer en forçant dans notre corpus un trop grand nombre d'auteurs, ce qui aurait mal servi notre cause. En effet, il ne faut pas perdre de vue que la sous-culture beatster pure et dure¹⁰ est un sous-courant hipster récent et très minoritaire qui compte peut-être ne serait-ce qu'une centaine d'adeptes à travers les États-Unis : le nombre d'artéfacts littéraires possédant un intérêt dans le cadre d'une enquête académique telle que la nôtre demeure donc forcément restreint. Commencer à recenser l'ensemble des zines et des chapbooks produits dans un contexte beatster n'aurait fait que disperser les données et nuire à notre réflexion, tout en donnant la fausse impression que tous les membres de la communauté beatster s'adonnent à la littérature avec une même dévotion et un même talent... Toutefois, les cinq noms retenus couvrent assez bien le paysage beatster actuel dans toute sa diversité : le dedrabbt pour son côté contreculturel fort et sa posture manifestaire souterraine ; Marinovich et Nelson pour leur position new-yorkaise centrale et le côté théâtral de leur posture publique de « bathrobe poets » ; CAConrad pour son caractère militant, mais surtout pour son rôle de figure bienveillante qui attire autour de lui une foule de jeunes poètes ; et Rizzo pour sa maîtrise formelle quasi académique des références culturelles et du style de la beat generation. Chacun de ces auteurs possède sa personnalité propre, mais c'est à la rencontre de toutes ces personnalités que se dessine le portrait de la sous-culture beatster actuelle.

1.5 Les imaginaires partagés

Jusqu'à présent, nous avons esquissé une définition démographique et sociologique de base du hipster et avons clarifié la nature sous-culturelle de son statut (par opposition à un statut contreculturel véritable). Ensuite, nous avons résumé notre expérience de terrain aux

¹⁰ C'est-à-dire la base originale du mouvement, et non les gens ayant adopté sa version commerciale révisée par Urban Outfitters, etc.

États-Unis et nous avons proposé d'utiliser le concept de « posture » pour comprendre comment se manifeste la particularité beatster, qui s'articule autour d'une reprise contemporaine de la posture beat à l'intérieur de la sous-culture hipster. Finalement, nous avons présenté la liste des auteurs qui nous aideront à nourrir notre analyse de la sous-culture beatster.

Ce que nous n'avons pas encore fait, par contre, c'est de prouver qu'il y a bel et bien commerce d'imaginaires partagés entre beatsters et auteurs de la beat generation. Bref, au-delà de cette affirmation que les beatsters s'amuse à rejouer aujourd'hui la posture de leurs ancêtres beats, comment prend forme ce processus d'emprunt ? Quels sont les enjeux de cette transposition/appropriation pour la compréhension de la romance de l'américanité et du hip aux États-Unis et de ses liens avec la configuration mythique de la nation ? Autrement dit, sur quoi nous basons-nous pour ramener les beatsters dans le décor et clamer haut et fort leur pertinence pour la continuation du débat, à l'encontre des discours populaires qui font des hipsters en général des objets de dérision et de mépris ?

Pour établir les codes de ce commerce d'imaginaires partagés, nous ferons appel à la théorie de l'imaginaire de Bertrand Gervais. Selon Gervais, l'imaginaire n'est pas

un répertoire, un ensemble d'unités culturelles disponibles pour une communauté donnée, mais [...] une interface. L'imaginaire est l'interface par laquelle un sujet a accès aux éléments de la culture et se les approprie. Il est une médiation dont le travail transparaît dans les figures. (2007 : 35)

En parlant de partage d'imaginaires, nous voulons mettre en lumière la façon dont les beats et les beatsters utilisent un ensemble de filtres similaires pour appréhender le monde qui les entoure et s'approprier leur américanité. À la différence de la définition de Wolfgang Iser, qui voyait l'imaginaire simplement comme « the diffuse, discontinuous, associative, and hence 'untranslatable' stream of images and effective resources that constantly feeds fiction » (Fluck, 1996 : 423), la définition de Gervais permet d'articuler de façon plus satisfaisante le jeu complexe entre les imaginaires et la construction sociohistorique dans laquelle évolue l'individu : l'imaginaire donne un sens au contingent, permet la mise en ordre du réel et oriente les modalités d'inscription de l'individu dans la temporalité – tout en travaillant constamment sur les manques, les contradictions, les disparitions et les

incohérences auxquels se bute l'individu. L'imaginaire propose une façon d'être au monde dans un réel où se multiplient les paradoxes.

Le reste de ce chapitre sera consacré à un survol rapide des principales thématiques communes aux écrits de la beat generation et à ceux de la sous-culture beatster. En établissant ce premier terrain commun, nous nous donnerons les outils pour poursuivre une analyse théorique plus poussée du phénomène dans les chapitres à venir.

1.5.1 L'ethos de la Renaissance américaine

Lorsque nous disions plus tôt que les postures des beatsters et de leurs ancêtres beats, toutes deux d'allégeance hip, s'inspiraient de l'ethos de la Renaissance américaine, qu'entendions-nous au juste par là ? Chez les beats comme chez les beatsters, nous remarquons quelque chose de très whitmanesque et d'emersonien, une façon de se situer par rapport au monde qui rappelle le projet et la fougue transcendentalistes. Dans son essai *The American Newness*, où il étudie l'impact culturel et politique d'Emerson sur la pensée américaine, Irving Howe résume peut-être le mieux cette particularité transcendentaliste dont ont hérité les beats et les beatsters :

Of the many Emersons – some will never make it to these pages – one of the keenest is the social observer who describes the rebellious youth of his day. It is 'a sign of the times' that 'intelligent and religious persons' withdraw from common life and 'betake themselves to a certain solitary and critical way of living, from which no solid fruit has yet appeared to justify their separation.' Had anyone before Emerson noticed, with so nice a balance of the amiable and caustic, this recurrent aspect of American life ? Had anyone before him had reason to notice ? 'They are striking work, and crying for something worthy to do' – a quiet sentence that renews itself each time America turns from money to value. (1986 : 38-39)

Ce qui se transmet dans la posture partagée des beats et des beatsters, c'est cet ethos de rébellion, cette pulsion tout ce qu'il y a de plus sous-culturelle de générer, en marge de la société productive, de nouveaux scripts identitaires, de nouvelles voies à suivre. Aussi retrouve-t-on constamment des références directes à Emerson, Thoreau et Whitman chez les beats autant que chez les beatsters : c'est Ginsberg qui suit Whitman dans un supermarché (« A Supermarket in California », *CP* : 144), c'est Kerouac qui s' imagine le poète descendant de la montagne pour marcher sur Berkeley (« Berkeley Song in F Major », *PAS* : 81-86) ou

qui revisite les descriptions de Thoreau (« Cat Sketch on the Concord River (1954) », *BoS* : 66-69), c'est le dedrabbait qui rêve de partir en marge de la société et de construire sa propre cabane dans les bois en paraphrasant abondamment *Walden* (Mdd : 90 ; 109), c'est CAConrad dans un vers on ne peut plus whitmanesque qui célèbre ses « American / roots of / dissidence » et proclame sa volonté de « commit the / muscle / to love » (*DP* : 60), etc. Au fil des textes et d'une génération à l'autre, les auteurs de la Renaissance américaine s'avèrent être LA référence partagée et les maîtres à penser illuminant le chemin vers de nouvelles identités. Pour en revenir à la citation d'Emerson choisie par Howe : « They are [...] crying out for something worthy to do » (1986 : 39) – et, dans le processus, se tournent vers les auteurs du 19^e siècle pour chercher des modèles à réactualiser.

Cette reconnaissance d'une inspiration partagée tantôt whitmanesque, tantôt emersonienne, tantôt thoreausienne, prend même parfois les apparences d'une étrange course à relais. Nous pensons ici plus spécifiquement au cas de la filiation Whitman-Ginsberg-CAConrad. D'une part, Ginsberg a souvent été comparé à Whitman. L'influence de ce dernier sur les plus grandes œuvres du poète beat a été abondamment soulignée par les critiques, notamment par David Halberstam (1993 : 306) et, de façon encore plus directe, par Jonah Raskin : « He wanted to see what Whitman had seen, but in a new way – to forge a vision about America that would reflect the realities of the twentieth century. He seemed to think that if Whitman had been alive in 1955 he might have written *Howl* » (2004 : 22-23). La référence à Whitman chez Ginsberg est donc certes directe et explicite dans le texte, comme nous l'avons vu en évoquant le cas de « A Supermarket in California » (*CP* : 144), mais elle se déploie aussi au niveau du projet même d'écriture de Ginsberg. Et c'est là, lorsque la référence devient projet, qu'il y a emprunt de posture. D'autre part, de Ginsberg à CAConrad, il y a relais lorsque l'influence de Ginsberg sur CAConrad est citée par les contemporains du poète beatster et que CAConrad se fait lui-même le chantre d'un néo-whitmanisme assumé. Par exemple, dans la critique du *Publishers Weekly* reprise sur le quatrième de couverture du recueil *Deviant Propulsion* de CAConrad :

Sexy and outrageous, Conrad's debut fuses the confidence of the beats and the casual demeanor of more recent downtown New York performance poetry into short lines, exclamations and admonishments... The best analogy is Allen Ginsberg, who also

shocked America with his frankness, denounced hypocrisy in prose poems and in verse declamation, and who also hoped to embody the queer life of his times.

Et lorsque, en ouvrant le recueil du poète, nous tombons sur d'abondantes exclamations du genre : « MICHELLE : Can you be arrested for impersonating a holy man ? / ME : But we're all holy » (*DP* : 51), une boucle complexe prend forme devant nos yeux, de Whitman à Ginsberg, de Ginsberg à CAConrad, de Whitman à CAConrad et de Whitman via Ginsberg à CAConrad, posant les termes d'une posture partagée.

Autrement dit, même si nous nous attardons beaucoup plus à la ligne directe beat-beatster, il y a toujours derrière une double-ligne qui positionne en amont de ces deux générations plus récentes une influence philosophique et littéraire commune.

1.5.2 (Homo)érotisme exalté

Une autre facette de la réappropriation par les beatsters des imaginaires des beats touche l'érotisme du texte, à plus forte raison l'homoérotisme hérité de Ginsberg et de Burroughs. En effet, les œuvres de ces deux auteurs ont marqué l'imaginaire populaire en faisant tomber les dernières barrières de la censure par une suite de procès célèbres et en révélant un univers homoérotique masculin exalté, d'inspiration fortement BDSM, qui s'était fait jusque-là plutôt discret en littérature. Et en lisant des poètes beatsters contemporains comme Filip Marinovich et CAConrad, nous constatons rapidement que des jeux d'échos s'instaurent, les textes des uns répondant aux textes des autres avec un enthousiasme évident.

Ainsi, impossible de lire ces vers de Marinovich : « Even when it's not fully erect your delicate pink cock / is my sweetheart. My master ! » (*AIYDGC* : 19) sans y percevoir l'influence de Ginsberg : « But I made my first mistake, and made him then and there my master, and bowed my head, and holding his buttock / Took up his hard-on and held it » (« Many Loves », *CP* : 166). Plus encore, si nous pouvons discerner l'influence évidente de Ginsberg dans le lexique homoérotique de Marinovich, nous y retrouvons aussi beaucoup d'éléments qui nous renvoient à l'univers charnel plus sombre et inquiétant de Burroughs, où les corps se transforment et se transmutent pour atteindre les états les plus étranges : « When reporting outdoors, the lover will move to / VARIOUS FORMS OF SPORES, PUMPING / THE ENCAPSULATED BASILISK OF THE PAST » (*AIYDGC* : 19) ; ou encore, plus loin :

« In Sanguipolis grows medicinal thistle wand for calming / initiates engaged in mysteries of / love and blood previously feared. / This is also known as Queering the Heir » (*AIYDGC* : 23). Soulignons d'ailleurs que Marinovich est le plus burroughsien de tous les auteurs beatsters à l'étude, multipliant les références à l'univers de *Naked Lunch* et à celui des *Wild Boys* : « Horrified ? I told you the subways are full of young guys / who died at twenty-nine » (*AIYDGC* : 13), « This ball / player I have in mind, invented by The Word, will lie in sand, in state, until Dr. Benway arrives to perform penisectomy with sardine can / lids » (*AIYDGC* : 14), etc.

L'influence de Ginsberg sur la poésie de CAConrad, évoquée à la section précédente, peut aussi se lire au niveau érotique. Plus conservateur que Marinovich dans les configurations corporelles évoquées¹¹, CAConrad n'en garde pas moins un côté militant libéré qui rappelle la candeur directe de Ginsberg. En effet, quand CAConrad parle de son amant Marwan, « [who] fucks / me in the front / seat of his / taxi cab which / isn't easy in / Philadelphia while / making a turn onto / Benjamin Franklin / Parkway at 3 a.m. » (*DP* : 6), difficile de ne pas sourire en se rappelant ces autres vers d'amour automobile signés par Ginsberg : « and on an asphalt crossroad, / deal with each other in princely / gentleness once more, recalling / famous dead talks of other cities » (« The Green Automobile », *CP* : 93). Comme chez Ginsberg, la sexualité de CAConrad est porteuse d'une réconciliation, d'une volonté de communion humaine qui rapproche les individus. Certes parfois cruel et parfois soumis à des jeux de pouvoir et de manipulation qui blessent¹², l'imaginaire érotique de CAConrad n'en demeure pas moins le symbole d'une humanité qui s'expose sans honte devant les autres : « carry another / sex on your sex / in your fellow / human streets / look and look / listen listen / this risen / spirit » (*DP* : 18).

¹¹ Sur ce point, contrairement à Marinovich, CAConrad ne puise pas à l'imaginaire burroughsien.

¹² CAConrad est notamment l'auteur d'un poème particulièrement violent intitulé « For Straight Guys Who've Considered Suicide When the K-Y Is Enough », où il s'adresse à un homme hétérosexuel homophobe et menace de le tuer : « [...] maybe I paint your nails / dress you in rubber / cuff you / drive you in your own car / places you never wanted to go / maybe I push the car off a cliff / wave bye-bye as you scream at the back window / maybe I roll you in shit / take your pants off / let my horny german shepherd take a crack / maybe I've always / hated you more / maybe you had no idea / what an angry faggot / could do [...] » (*DP* : 57-58). La violence de ce poème, et le fait qu'il soit dédié à un homophobe, ne fait toutefois que renforcer la position militante queer radicale de CAConrad en faveur de la libération de la sexualité humaine sous toutes ses formes.

Bref, si Marinovich et CAConrad se rapprochent déjà de Ginsberg et de Burroughs par leur identité LGBTQ, la façon dont ils mettent cette identité en scène et développent autour de celle-ci un champ de références érotiques suggère plus qu'une simple communauté de goûts : il y a une influence évidente dans le lexique utilisé et dans la posture, venant une fois de plus renforcer l'argument d'une filiation beat-beatster.

1.5.3 Flirter avec une langue jazz

Les beatsters ont aussi emprunté des beats une certaine façon d'utiliser le langage qui s'inspire du jive talk des années 1950 et du rythme jazz – phénomène dépendant largement de leur fascination partagée pour la culture afro-américaine, dont nous explorerons les mécanismes plus en profondeur au chapitre suivant. Pour l'instant, soulignons seulement cette même recherche de rythme et ce point de référence linguistique commun, qui ont amené Jack Kerouac à se proclamer « poète jazz » lorsqu'il écrivait ses fameux « chorus » de *Mexico City Blues* (« I want to be considered a jazz poet blowing a long blues in an afternoon jam session on Sunday » ; *MCB* : iv) et qui ont inspiré Ginsberg à produire des poèmes empruntant une forme résolument « bop » (« Bop Lyrics » ; *CP* : 50-51).

Mais si cette référence s'inscrivait de façon logique dans le paysage culturel de la fin des années 1940 et des années 1950, alors que le jazz était le style musical par excellence pour les jeunes qui désiraient s'éloigner de leurs origines blanches bourgeoises et s'associer à la contreculture, elle se révèle encore plus intéressante aujourd'hui lorsqu'elle se manifeste chez les beatsters, puisqu'elle vient mettre en évidence le décalage temporel qu'implique chez eux la reprise, presque 60 ans plus tard, d'une posture d'inspiration beat. En effet, de nos jours, ce n'est plus une référence qui va de soi : elle implique un retour plus-que-conscient à des modèles ancrés dans une réalité temporelle autre, dont les codes sont aujourd'hui dépassés. Si nous ne lisons pas les auteurs beatsters contemporains dans la perspective d'une réappropriation active de l'héritage beat, il serait donc difficile – voire impossible – de faire sens de la présence de jive talk et de références jazz dans leurs écrits ; c'est là un des effets forts de leur emprunt postural.

On remarque cette tendance chez un peu tous les auteurs beatsters à l'étude, dont Marinovich :

The jazz comes through the radio real clear now
 and I am near my desire. We are the same
 we are all breakups. Words break up with words
 b e c o m e l e t t e r s a g a i n (ZR : 119)

Mais c'est toutefois chez Christopher Rizzo qu'elle est la plus développée. Chez Rizzo, avec son chapbook *the Breaks* (2006), c'est d'abord une question qui dépend de la forme même de l'objet : le petit chapbook reprend le format carré de la pochette du disque vinyle, présentant même sur sa couverture l'image de sillons noirs sur lesquels nous pouvons voir les aspérités qui sont lues par l'aiguille du tourne-disque. Au dos du chapbook, sur le quatrième de couverture, les poèmes sont listés en deux groupes, identifiés par les titres « SIDE ONE » et « SIDE TWO », comme pour les pièces enregistrées sur un disque de musique. De plus, chaque poème listé est associé au nom d'un jazzman des années 1940-1950, notamment Thelénious Monk, Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Coleman Hawkins. Et les poèmes eux-mêmes contiennent plusieurs passages qui empruntent généreusement au jive talk et à des sonorités jazz : « Well shuck my hickory nut, the skinny blues you » (*tB* : 5), « cha-cha footings and skips / the record skips the record record / forsooth the quick and to it » (*tB* : 6), etc. – à l'instar des « Chaos, craziness, cunts, in the rhythm we go ! » d'un Marinovich (*ZR* : 18), par exemple.

Cette référence jazz omniprésente s'expose donc comme anachronique mais essentielle pour saisir le jeu postural du beatster contemporain, devenant l'occasion pour ce dernier de démontrer sa maîtrise de codes culturels qui n'ont de valeur aujourd'hui que par leur association à l'imaginaire beat dont cherche à se revendiquer le beatster. S'il apprend à jiver et à jazzer, c'est avant tout pour mettre en scène une façade beat convaincante.¹³

¹³ De façon assez amusante, le *decrabbit* est le seul à admettre ne rien comprendre au jazz, mais il place quand même dans son Manifeste plusieurs personnages qui sont des musiciens et qui fréquentent les clubs de jazz : « Blue Boy played the saxophone. He loved jazz ; he practiced and drank. He played in seacoast towns and took whatever he could in New York. He drank what he made ; he didn't drink while he played. He had pastry cheeks and a soft belly ; he sweated more than was healthy. Jazz didn't grab me like it did some people. I had trouble caring. I enjoyed the music and the drinks and the absurdity of drunk people » (*Mdd* : 23). À défaut de pouvoir se positionner soi-même en adepte ou de pouvoir démontrer dans son écriture une maîtrise du jive talk et du rythme de la phrase jazz, tout porte à croire qu'il faille au moins faire un effort pour montrer qu'on se tient avec des gens du milieu.

1.5.4 Drogues, drogues, drogues !

Dans l'imaginaire beat, les drogues et l'alcool ont toujours occupé une place centrale, que ce soit chez Kerouac, Ginsberg, Burroughs ou même John Clellon Holmes. Dès les origines du groupe en 1943 et l'énonciation de la « New Vision » par Lucien Carr, les drogues faisaient partie du projet beat, dans la mesure où elles devaient permettre de faire l'expérience du « dérangement des sens » nécessaire à l'élargissement des horizons esthétiques de l'artiste.

Les auteurs beats avaient cependant tous des attitudes et des préférences différentes par rapport aux drogues et à l'alcool, ce qui a eu pour effet de créer chez chacun des imaginaires légèrement différenciés autour de la question.

Kerouac, par exemple, souffrait d'alcoolisme sévère, et sa consommation de benzédrine n'a eu comme effet que de l'envoyer à l'hôpital avec un mauvais cas de phlébite dont il subira les conséquences toute sa vie. L'alcool et la drogue sont ainsi chez Kerouac associés à la déchéance et à un registre plus sombre, comme dans *Big Sur* où il décrit avec beaucoup de détails les épisodes de delirium tremens qui l'ont affecté :

That feeling when you wake up with the delirium tremens with the *fear* of eerie death dripping from your ears like those special heavy cobwebs spiders weave in the hot countries, the feeling of being a bentback mudman monster groaning underground in hot steaming mud pulling a long hot burden nowhere, the feeling of standing ankledeep in hot boiled pork blood, ugh, of being up to your waist in a giant pan of greasy brown dishwater not a trace of suds left in it—The face of yourself you see in the mirror with its expression of unbearable anguish so hagged and awful with sorrow you cant even cry for a thing so ugly, so lost, no connection whatever with early perfection and therefore nothing to connect with tears or anything [...] (BS : 7-8)

Chez Burroughs, la drogue est plutôt une monnaie souterraine qui sert une économie parallèle de consommateurs, de vendeurs et d'escrocs en tout genre (surtout dans ses premiers romans, *Junky* et *Queer*), mais elle est aussi une potentialité aux formes futuristes, inspirées de la science-fiction : dans *Naked Lunch* et dans les autres romans qu'il écrira par la suite, Burroughs imagine des drogues faites à partir de métaux lourds qui ralentissent le vieillissement, des drogues tirées d'espèces de scorpions venant d'une autre planète qui transforment leurs adeptes en insectes, etc.

Pour Ginsberg, la drogue est un prétexte à la création, une manière d'explorer différents aspects de son écriture. Il écrira ainsi plusieurs poèmes sous l'effet des drogues les plus diverses, comparant les résultats entre eux : « Mescaline » (*CP* : 236-238), « Lysergic Acid » (*CP* : 239-242), « Aether » (*CP* : 250-262), etc. De tous les auteurs de la beat generation, il est peut-être d'ailleurs celui qui restera tout au long de sa vie le plus fidèle à la vision originale de Lucien Carr.

Finalement, John Clellon Holmes voit la drogue comme un symptôme social du mal-être de sa génération, optant pour une approche plus sociologique du phénomène. Lui-même n'est pas reconnu pour sa consommation, mais il met en scène celle des autres membres du groupe dans ses romans, notamment dans *Go* (1952), premier roman à faire l'utilisation de l'expression « beat generation » pour décrire la réalité des Kerouac, Burroughs, Ginsberg et autres marginaux de l'époque. Chez Holmes, il n'y a pas de révélation créatrice, de potentialité cachée ou de descente aux enfers : la drogue est omniprésente mais banale, simple anesthésiant consommé par des jeunes en mal de sens.

De leur côté, les beatsters traitent eux aussi la drogue de manières différenciées, révélant les préférences littéraires de chacun. Comme nous l'avons vu, CA Conrad est souvent plus proche de Ginsberg, alors que Marinovich aime évoquer Burroughs. Le dedrabbt et Jeffrey Joe Nelson sont quant à eux de grands fans de Kerouac¹⁴, et l'attitude de Rizzo rappelle en quelque sorte celle de Holmes de par son approche systématique quasi sociologique du sujet beat. Les références qui se mettent en place reflètent ces affinités, créant une toile complexe et variée d'attitudes et d'imaginaires. Ainsi, chez le dedrabbt, la déchéance associée à la drogue et à l'alcool rappelle sans ambiguïté l'approche kerouackéenne du thème : « Without drugs I was a carcass. I drank till my skin turned yellow ; the fingers on my left hand malfunctioned » (*Mdd* : 55). Pendant ce temps, les personnages de Marinovich préfèrent se défoncer à la Burroughs, « chlorofluorocarbons up the nose » (*AIYDGC* : 16), et Rizzo se positionne en esthète jazz désaffecté : « Let's blow some smoke and flip the record no one keeps » (*tB* : 5). Nous pouvons constater ici à quel point la variété des styles et des

¹⁴ Il est à noter que, à l'image de Kerouac, Jeffrey Joe Nelson utilise quasi systématiquement le terme « pomes » au lieu de « poems » pour référer à ses poèmes. Il s'agit d'ailleurs de la seule inscription sur le quatrième de couverture du recueil *Road of a Thousand Wonders* de Nelson (2011) : « the pomes ».

personnalités à l'intérieur du mouvement beatster permet d'apprécier la complexité du jeu postural mis en œuvre par cette sous-culture : le beatsterisme ne propose pas une simple posture unique et monolithique, mais un ensemble de variations autour d'un même référent original, lui-même complexe et présentant des facettes multiples.

1.5.5 Bouddhisme et spiritualité

À l'exception de Burroughs, qui a très tôt adopté les théories du docteur Wilhelm Reich sur l'accumulation d'orgone avant de se tourner plus tard vers la scientologie, la majorité des auteurs beats ont exprimé leur spiritualité à travers le spectre du bouddhisme, religion orientale qui connaissait dans les années 1950 une popularité grandissante auprès de la population bourgeoise des États-Unis. Cette tendance bouddhiste, très marquée chez Kerouac comme chez Ginsberg, était aussi extrêmement forte chez les poètes de la Renaissance de San Francisco, auxquels se sont mêlés plusieurs auteurs beats de la côte Est dans la deuxième moitié des années 1950 (nous pensons surtout à Ginsberg et à Gregory Corso). Kerouac a d'ailleurs produit près d'une douzaine de livres d'inspiration bouddhiste (*The Dharma Bums* en étant sûrement l'exemple le plus connu), allant même jusqu'à écrire sa propre version de la vie de Bouddha. De son côté, Ginsberg est l'auteur de plusieurs poèmes prenant la forme de « sutras », textes d'enseignement dans la tradition bouddhiste. C'est le cas de son célèbre poème « Sunflower Sutra », écrit en 1955 (CP : 146-147).

Chez les beats, cet intérêt pour les religions orientales et pour le bouddhisme est de prime abord attribuable à leur héritage transcendantaliste et à l'influence des écrits de Thoreau. Ce n'est toutefois que vers 1955, lorsque les beats sont entrés en contact avec les poètes de la côte Ouest, que le bouddhisme est devenu chez eux un sujet littéraire central.

En contexte américain, nous devons en effet différencier deux histoires parallèles du bouddhisme qui ont marqué chacune à leur manière le paysage intellectuel du pays.¹⁵ D'une part, un certain bouddhisme « de salon » existe aux États-Unis depuis le début du 19^e siècle, importé par les intellectuels bourgeois d'Europe. Ce bouddhisme est essentiellement un

¹⁵ Pour ce passage, nous nous inspirons de l'histoire du bouddhisme américain écrite par Molly Chatalic (2010).

bouddhisme exotisant développé en mode « sur mesure », issu d'une libre interprétation de textes orientaux circulant en traduction dans le monde intellectuel occidental. Ses adeptes ne sont pas en contact avec la communauté bouddhiste et les moines orientaux, et ne participent donc pas à la communauté du dharma ; ce sont plutôt des esthètes qui empruntent un nombre très restreint d'éléments au bouddhisme et qui pratiquent rarement les principes de vie qui y sont associés. Essentiellement, c'est le bouddhisme que l'on retrouve chez Thoreau et chez les transcendentalistes : un bouddhisme un peu maladroit et métissé, répondant aux angoisses bourgeoises de la société occidentale. D'autre part, le bouddhisme dit « d'immigration » a aussi fait une entrée précoce aux États-Unis dès l'arrivée des premiers Orientaux en sol américain. Contrairement au bouddhisme « de salon », ce bouddhisme d'immigration est beaucoup plus axé sur la communauté et dépend d'un réseau de monastères et de centres de méditation tournés vers la population locale. L'enseignement y est direct, calqué sur la tradition orientale. À cause de la ghettoïsation des communautés asiatiques et des lois américaines sur l'immigration qui ont longtemps bloqué l'accès au continent aux populations venues d'Asie, ce bouddhisme s'est cependant développé en vase clos sur une longue période. Ce n'est que plus tardivement, à partir des années 1950, que des blancs ont commencé à intégrer ses institutions.

Les beats se situent à la rencontre de ces deux courants bouddhistes américains : s'étant d'abord intéressés au sujet à travers Thoreau et les autres transcendentalistes, et s'inscrivant ainsi dans la tradition du bouddhisme « de salon », leur migration sur la côte Ouest dans les années 1950 leur a toutefois permis de prendre contact avec un bouddhisme d'immigration plus authentique, auquel les poètes de la côte Ouest commençaient à s'intéresser à la même époque. Lorsque Kerouac rencontre Gary Snyder (poète ayant inspiré le personnage de Japhy Ryder dans *The Dharma Bums*), c'est à ce choc des deux traditions que nous assistons : la pensée exotisante bourgeoise de la côte Est entrant en dialogue avec un bouddhisme communautaire plus authentique, encore au service de la population immigrante. C'est ce qui explique le bouddhisme particulièrement métissé de Kerouac, entremêlé de catholicisme et bourré d'erreurs factuelles, et le bouddhisme un peu naïf de Ginsberg, reprenant encore largement la mode du bouddhisme « sur mesure » de la côte Est. Mais, malgré cette maladresse certaine, l'imaginaire beat demeure définitivement traversé de figures

bouddhistes et de discours sur le dharma, la solitude, l'illumination, etc. La spiritualité beat était une spiritualité bel et bien orientalisante, marquée par une double tradition bouddhiste complexe.

Ce même type de pensée bouddhiste se retrouve chez plusieurs auteurs beatsters contemporains, surtout chez Marinovich et Nelson, les deux « bathrobe poets » new-yorkais, ainsi que chez CAConrad, le poète queer militant de Philadelphie. Chez Nelson, il s'agit d'un bouddhisme assez subtil, donnant dans la sobriété. Nelson n'a pas le côté démagogue pompier d'un Kerouac ou la lourdeur conceptuelle d'un Ginsberg ; il énonce son bouddhisme dans une forme orientale minimaliste, invitant à la méditation :

The Buddha Weighing in on Feet

'Creatures without feet have my
love
& likewise those that have two
feet
& then those that have four feet I
love
& those too that have many
feet...' (RTW : 216)

Quant à lui, Marinovich est beaucoup plus proche de la tradition du bouddhisme d'immigration, axée sur la communauté. Adeptes des retraites bouddhistes, il a écrit de longues séries de poèmes parlant de son expérience spirituelle dans ses moindres détails : les tâches à accomplir dans le centre de méditation, les rencontres avec son sensei, les étapes à suivre pour faire zazen, les repas partagés, etc. Mais là où il se rapproche de Kerouac, c'est dans son intérêt pour les autres jeunes occidentaux qui arrivent comme lui au bouddhisme parce qu'ils se sentent perdus – bref, pour la fameuse communauté du dharma célébrée par Kerouac. Dans un de ses poèmes, Marinovich relate ainsi une de ses conversations avec le bras droit du sensei d'une retraite bouddhiste, venu le rassurer en pleine nuit après une attaque de panique :

'How did you come to Zen ?'

'Zen Flesh Zen Bones – that fucking book
has been in and out of my life so many times !'

'It's a wonderful book.'

'I love it !

BUT MY MIND IS SO FULL OF ENLIGHTENMENT NARRATIVES
WHEN DOES IT HAPPEN TO ME ?' (*AIYDGC* : 123)

Ce que cherche Marinovich, tout comme les beats avant lui, c'est un sens de la communauté :

TO MY NEW ROOMMATE

When you rushed into the room I was resting on my blue bed
you said : I DON'T KNOW WHY I'M HERE I DON'T LIKE ZEN
I DON'T LIKE THE FORM !

TRY THE EMPTINESS !

I replied and we laughed at each other

two wrecks

recognizing each other

as you unpacked a black duffle bag on your blue bed. (*AIYDGC* : 74)

Parallèlement, la plupart des auteurs beatsters mélangent à leurs références bouddhistes et à leurs références beats un bon nombre de références aux poètes bouddhistes de la Renaissance de San Francisco. Philip Whalen occupe une place assez centrale dans cet imaginaire, cité autant par Marinovich que par CAConrad. Par exemple, dans *The City Real & Imagined*, écrit en collaboration avec Frank Sherlock, CAConrad marque une pause dans le fil du long poème consacré à la ville et à la jeune génération qui l'habite pour évoquer la mort de Whalen et sa forte réaction émotive face à celle-ci :

death runs fast
on e-mail (click)
WHALEN IS DEAD !

nothing's what it
could've been and
let's NOT feel
okay with that !

refuse it !
send it back ! (*TCR&I* : 62)

Autrement dit, nous voyons rapidement se tracer une toile d'attitudes communes et de références partagées. Les modalités de la quête spirituelle beat, qui se sont souvent traduites en termes bouddhistes, semblent avoir été en grande partie reprises par la nouvelle génération beatster. Ceux-ci sont-ils d'abord arrivés au bouddhisme sous l'influence beat, comme les beats étaient entrés en contact avec les religions orientales via les ouvrages des transcendentalistes ? Impossible à affirmer avec certitude, mais du moins la reprise d'une posture d'inspiration beat a-t-elle orienté les formes qu'ont ensuite pris cet intérêt pour le bouddhisme dans l'écriture des beatsters.

1.5.6 Cultiver la fibre hobo

Chez Kerouac, la figure du « dharma bum », si elle relève avant tout d'un imaginaire bouddhiste, nous permet aussi de penser l'importance du bum ou du hobo dans les textes beats. En fait, l'expression « beat » elle-même, adoptée par le groupe pour identifier leur génération, a été originellement empruntée à Herbert Huncke, un petit escroc toxicomane proche de Burroughs et devenu lui-même une figure importante de la contreculture américaine dans les années 1960. À la base, le terme se trouvait à la rencontre de plusieurs cultures marginales : si la plupart des historiens du mouvement associent le « beat » de Huncke à la culture des toxicomanes, prostitués et criminels de Times Square (voir notamment Leland, 2008[2004] : 234), la première muse de la beat generation lui donnait dans les faits une signification beaucoup plus personnelle, puisant à son expérience dans la marine et parmi les forains pour en forger le sens. Être « beat » dans l'armée et la marine marchande signifiait tout faire pour éviter de faire son boulot, de participer au travail de « fatigue » qui occupe la majorité du temps du soldat ou du marin. Être « beat » dans le monde des forains voulait dire être prêt à risquer le tout pour le tout et à suivre sa chance, bonne ou mauvaise. Et être « beat » sur Times Square, c'était être au bout du rouleau, complètement à terre, et n'avoir plus rien à perdre.¹⁶ À la rencontre des trois, le « beat » de Huncke se transforme en un « beat » qui évoque la défaite, mais aussi une certaine débrouillardise, une capacité à survivre même dans les circonstances les plus difficiles. En ce sens, la figure du hobo américain est rapidement devenue le symbole par excellence du

¹⁶ Au sujet des différentes significations du mot « beat » et de son utilisation par Huncke, voir notamment l'histoire du hip de John Leland (2008[2004] : 234).

« beat » de Huncke : un être sans port d'attache et ayant tout perdu, suivant sa chance à travers le pays.

De tous les membres de sa génération, Kerouac est celui qui se questionnera le plus sur le sens à donner à l'expression « beat » et qui accordera la plus grande place à la figure du hobo comme idéal romantique. À plusieurs occasions, il s'improvisera lui-même vagabond, sautant d'un train à l'autre et suivant la route sans autre bagage que son sac-à-dos. Dans une certaine mesure, Ginsberg aussi se prendra de temps à autres au jeu de la romance du vagabond, mais jamais il n'ira aussi loin que Kerouac ; il se contentera d'y faire allusion ici et là dans quelques poèmes, sans plus. Mais pour en revenir à Kerouac, c'est souvent avec une passion quasi métaphysique que l'auteur investira la figure du hobo, surtout dans son célèbre *On the Road* – nous n'avons qu'à penser à l'épisode de Mississippi Gene, dans la première partie du roman :

Mississippi Gene was a little dark guy who rode freight trains around the country, a thirty-year-old hobo but with a youthful look so you couldn't tell exactly what age he was. [...] His language was melodious and slow. He was patient. His charge was a sixteen-year-old tall blond kid, also in hobo rags ; that is to say, they wore old clothes that had been turned black by the soot of railroads and the dirt of boxcars and sleeping on the ground. (*OtR* : 23)

Et un peu plus loin :

Meanwhile the blond young fugitive sat the same way ; every now and then Gene leaned out of his Buddhistic trance over the rushing dark plains and said something tenderly in the boy's ear. The boy nodded. Gene was taking care of him, of his moods and his fears. I wondered where the hell they would go and what they would do. They had no cigarettes. I squandered my pack on them, I loved them so. They were grateful and gracious. They never asked, I kept offering. (*OtR* : 28)

Le vagabond sert à évoquer un certain sens moral, une sagesse plus élevée qui échappe au citoyen américain ordinaire. Vagabonder, c'est accéder à un état spirituel supérieur.

Dans la culture hipster en général, le « train hopping » possède encore un bon nombre d'adeptes. Dans les librairies anarchistes de Haight-Ashbury à San Francisco, on retrouve encore aujourd'hui des zines spécialisés sur le sujet – par exemple, les différents numéros du zine *Railroad Semantics* d'Aaron Dactyl (2012). Sans être associée directement à la sous-

culture beatster, il est intéressant de voir comment cette pratique du « train hopping » traverse plusieurs strates du mouvement hipster, à la rencontre peut-être de certaines tendances punks anarchistes.

Mais, en ce qui concerne l'utilisation de la figure du hobo, les beatsters à proprement parler ne sont quand même pas en reste, bien au contraire. Dans le cas des auteurs à l'étude dans notre thèse, c'est surtout le *dedrabbitt* qui évoque le hobo et qui, dans son Manifeste, en investit l'imaginaire : « I wanted to spend nights under bridges everywhere in America, not to have proper supplies, money for food, to walk on roadsides under hot sun and kick the dry filters of cigarettes » (Mdd : 63) ; « It was my time as the American Bum » (Mdd : 7). Pour les beatsters, il y a encore une certaine noblesse au vagabondage, un certain appel romantique dans la figure du hobo.

1.5.7 Le mouvement et la route

En fait, cette obsession pour le vagabond est aussi beaucoup une question d'obsession pour le mouvement et la route, autant chez les beats que chez les beatsters. Plus nous nous rapprochons de la route, et plus nous nous rapprochons du problème.

L'obsession beat pour la route a surtout été initiée par Kerouac sous l'impulsion de Neal Cassady, muse tardive du mouvement¹⁷ arrivée sur la scène en 1947. Neal Cassady, c'est le Dean Moriarty de *On the Road* et le chauffeur mythique des poèmes de Ginsberg (« The Green Automobile » ; CP : 91-95). C'est le Hart Kennedy de John Clellon Homes dans *Go* (1997[1952]) qui arrive à l'improviste d'on ne sait trop où, et c'est aussi une ombre qui hante les poètes beatsters contemporains comme Jeffrey Joe Nelson :

Sweet Nothing 23
for Neal Cassady

When you're asleep
Can you hear me passing out
Along the rails

¹⁷ Après Lucien Carr et Herbert Huncke.

My head hits a tie
Like a melon

Now I have no head (*RTW* : 23)

Mais Neal Cassady ou pas, les beats comme les beatsters sont constamment en mouvement. Dans leurs écrits, la route occupe une place centrale, que ce soit la grande route qui traverse le continent ou la petite route que l'on rencontre au bout de la nuit et que l'on décide de suivre – parce qu'après tout, ça vaut toujours mieux que de s'arrêter sur place.

Pour Kerouac, la route est avant tout une route qui mène à la découverte, une route qui sert à prendre possession du territoire. Comme le mentionne Ted Morgan : « [What Kerouac did] was to assert possession of a birth right – not through ownership, but through mobility. The book [*On the Road*] was a pamphlet of lyrical instructions for crisscrossing the great American landscape, geographical and spiritual » (cité dans Halberstam, 1993 : 306). Pour Ginsberg, la route est une route sur laquelle on s'engage à deux, dans un esprit de communauté. Elle est le lieu de la découverte de l'âme, de l'engagement absolu envers l'autre : « hurtling through the street / in the auto of our fate / we share an archangelic cigarette / and tell each other's fortunes » (« The Green Automobile » ; *CP* : 93) – par opposition, nous l'aurons compris, à la route beaucoup plus solitaire de Kerouac. Dans tous les cas, il y a chez les beats une certaine passion dans le mouvement, un acte de foi silencieux. Gregory Stephenson, dans son essai sur la littérature de la beat generation, en parle en ces termes : « There is a metaphysic implicit in movement ; to move is an expression of faith in a final destination » (1990 : 13).

Cet acte de foi demeure aujourd'hui présent partout chez les beatsters. Chez Nelson d'abord, où le mouvement tient presque de l'acte de contrition :

Sweet Nothing 4

I'm not responsible
I'm drunk, the tip of an iceberg
Nudging me along
It says, 'scoot, scoot, scoot'
So I move along
Little by little

& every time daylight hits me
It sets off an alarm (RTW : 15)

Dans l'ensemble de son recueil, Nelson redouble d'ailleurs constamment la référence à la route, faisant du mouvement un de ses thèmes centraux : dans le titre d'abord, *Road of a Thousand Wonders*, mais aussi dans ses textes eux-mêmes, où l'on retrouve de multiples allusions à la route. Un de ses poèmes se présente ainsi comme une longue énumération d'expressions contenant le mot « road » :

Sweet Nothing 58
for my father

Hard road
Dirt road
Low road
Yellow brick road
Terror road
Gold road
Back road
Black road
Off road
Steep road
Slick road
Flooded road
Damaged road
By road
In road
New road
Bloody road
Desert road
Mountain road
Dead end road [...] (RTW : 28)

Nous sommes d'ailleurs en droit de nous demander : qui est donc ce père qu'il invoque ? Son père biologique ou Kerouac, père spirituel qui préside à tant d'aspects de son recueil ? Soulignons qu'un des poèmes de Nelson porte même le titre de « Accept Loss Forever Sal Paradise », en référence à *On the Road* (RTW : 119).

Le dedrabbitt partage aussi cette obsession pour la route et le mouvement, se présentant largement comme un Sal Paradise contemporain. Il parcourt le pays sur le pouce, marche le long des routes dans les paysages les plus divers et passe son temps à réfléchir à sa posture en

mouvement : « Cars passed slow with the wind brushing up my hair. I listened to the dusty dirt on the bottoms of my new leather shoes » (Mdd : 1) ; « I walked clearheaded ; I walked drunk. I walked through forests ; I walked through towns. I wanted to be outside forever. I thought of myself as a pilgrim – sarcastically, seriously, humorously » (Mdd : 32). Chez le *dedrabbt*, il y a ce même acte de foi dans le mouvement que chez les *beats* : quand il n’y a plus rien, il reste le mouvement, envers et contre tout.

Là-dessus, le *dedrabbt* qui s’exclame « I didn’t eat. I saved money for movement. The ability to move was paramount » (Mdd : 56) n’est pas trop loin d’un autre *beatster*, Filip Marinovich, qui trouve lui aussi dans le mouvement une planche de salut. Pris dans son univers burroughsien de drogues, de communications venues du futur et de pornographie, Marinovich écrit : « The only joy left is in movement » (*AIYDGC* : 13). Consensus autour de la question : quand les choses vont mal, il ne reste qu’à bouger. Même chose chez Christopher Rizzo, qui se met en mouvement au rythme d’une phrase jazz inspirée du *jive talk* des années 1950 : « hop the bus and zing far / shacks for reconstruction of buzzes, / motor tom-toms and tickled / to pink a shill sun, shrill that’s the breaks » (*tB* : 6). Autrement dit, la référence *beat* est dense, la mise en mouvement généralisée : les *beatsters*, eux aussi, sont définitivement sur la route.

1.5.8 L’Amérique, encore et toujours

Chez les *beats* comme chez les *beatsters*, cette idée de mouvement demeure d’autre part indissociable du territoire sur lequel le mouvement s’effectue, c’est-à-dire l’Amérique. En fait, *beats* et *beatsters* semblent littéralement obsédés par l’Amérique et les imaginaires qui l’entourent : les pionniers, l’Ouest et la Frontière, son histoire et ses fantômes, le devenir de la nation, etc.

Dans un sens, cette obsession ne surprend pas vraiment. Comme l’a notamment remarqué Bercovitch, cette fascination partagée pour l’Amérique est une des grandes constantes en littérature aux États-Unis, surtout chez les écrivains transcendantalistes de la Renaissance américaine dont les *beats* et les *beatsters* s’inspirent. Chez Thoreau autant que chez Emerson et Whitman, l’idée de l’Amérique est retournée dans tous les sens, révélant ses failles, ses potentialités, ses effets cachés, ses promesses, etc. : « The point here is not that

these classic writers had no quarrel with America, but that they seem to have had nothing but that to quarrel about » (Bercovitch, 1993 : 367). L'Amérique ne se pose jamais comme une réalité acquise et immuable, mais comme une promesse en mouvement, vécue comme un défi constant pour l'individu.

Dans l'incertitude sociale de l'immédiat de l'après-guerre, les beats ont projeté plusieurs de leurs angoisses sur cette idée d'Amérique, en faisant le sujet central de bon nombre de leurs écrits. Mais, tout comme celle des écrivains de la Renaissance avant eux, l'Amérique des beats prend le plus souvent la forme d'une interrogation, d'une potentialité cachée : l'Amérique est ce que l'on n'arrive pas tout à fait à saisir, un principe porteur de promesses qui fascine l'individu. Entre les écrivains de la beat generation et l'idée d'Amérique, il y a une confrontation constante, traçant les figures d'un ballet imaginaire complexe. En exergue de son livre *Visions of Cody*, Kerouac inscrit d'ailleurs cette phrase qui résume bien l'attitude beat face à ce territoire obsédant : « Dedicated to America, whatever that is » (*VoC* : i) – une dédicace qui place l'Amérique au centre du livre, mais qui souligne les difficultés de l'auteur à s'en saisir. Partout, Kerouac interroge l'Amérique et questionne son histoire, cherche à trouver quelque part les sources de son âme véritable :

America ! – What was
it like in Lincoln's time !
– Where are all the
railroad men of the
19th Century ! [...] (*BoS* : 135-136)

Cette Amérique mystérieuse et mythique se retrouve de même au cœur de plusieurs poèmes de Ginsberg. Nous pouvons par exemple évoquer « A Crazy Spiritual », qui se termine sur ces vers à la fois énigmatiques et remplis d'espoir : « He showed his wooden leg / to the boy, saying : / 'I promise to drive you / home through America.' » (*CP* : 85).

Aujourd'hui, les beatsters ne sont pas en reste quand vient le temps d'étudier cette obsession des auteurs états-uniens pour l'Amérique. Bien au contraire, des écrivains comme CAConrad et Jeffrey Joe Nelson font aussi de l'Amérique et du problème de l'américanité des questions centrales dans leurs poèmes, des thèmes récurrents qui traversent la plus grande partie de leurs œuvres publiées. Dans son recueil *Deviant Propulsion*, CAConrad propose au

président des États-Unis d'aller avec lui dans un chalet sur le bord d'un lac pour redécouvrir ce qu'il y a de beau et de bon en lui (« Dear Mr. President There Was Egg Shell under Your Desk Last Night in My Dream ! » ; *DP* : 2-3) et aborde la question des origines de la nation en revenant sur l'histoire de Philadelphie :

Philadelphia
doesn't mean
old British
settlement

servants
flip the
table (*DP* : 61)

Il continue encore plus loin en suggérant de s'échapper vers l'Amérique, dans un élan d'enthousiasme inspiré par une série de références à l'esprit de dissidence des premiers colons qui ont donné naissance à la nation :

c'mon
sweetheart !
let's run
away to
america
from here ! (*DP* : 62)

Ici, le fait que CAConrad propose de s'enfuir vers l'Amérique alors qu'il se situe déjà aux États-Unis nous invite à penser son « america » comme un territoire imaginaire, un idéal abstrait qui correspond plus à un état d'esprit qu'à un lieu physique. Dans d'autres de ses poèmes, CAConrad a d'ailleurs l'habitude d'invoquer plusieurs figures de l'histoire américaine, se les réappropriant de manière sexy et inattendue :

Ben Franklin
(sexy nerd)
though I Love
him so
did NOT
invent the
lollipop
alas (*TCR&I* : 45)

Ou encore, dans le même recueil :

how many Colonial
American faggots
made Love by this
river before Queer
Revolution kept
it regular ? (*TCR&I* : 55)

Loin d'être un signe d'irrespect ou une manière de ridiculiser son pays, nous pouvons voir la référence homosexuelle qui façonne l'imaginaire de l'Amérique chez CAConrad comme un témoignage d'amour profond et sensuel pour la nation, symbole d'une volonté de communion physique intense avec tout ce qui la constitue. Une fois de plus, l'américanité de CAConrad est davantage une question d'attitude face à l'histoire et à la mémoire que de territoire réel.

Dans ses poèmes, Jeffrey Joe Nelson trouve lui aussi dans l'idée de l'Amérique un moteur poétique puissant, en faisant un thème persistant dans *Road of a Thousand Wonders*. Par exemple, dans son long poème en 10 parties « Rimbaud in Brooklyn », Nelson multiplie les références à l'esprit américain :

Future, look at the sun, at the streets, the movies of our lives,
watching anchors of
families flower, lending blood to a work of art

The American Spirit happening

Overflowing with the Pomes (*RTW* : 91)

Ou encore, dans un autre passage du même poème, qui rappelle beaucoup le ton et l'esprit de Walt Whitman, surtout à cause de la référence à l'orbe et de l'énumération d'une série de pronoms appelant la multitude :

The seams loosening
the brilliant orange orb
arising

An American Spirit burning
 I
 You
 He
 We
 Us
 of She
 & them

‘Lend our lives to a work while dwelling in sensations’ (*RTW* : 103)

Encore là, nous tombons dans une logique de la course à relais : en se réappropriant une posture d’inspiration beat, les beatsters héritent du flambeau transcendentaliste, reformulant les termes de l’obsession américaine pour leur propre nation.

1.6 Conclusion à propos d’une obsession

Dans ce chapitre, nous avons situé démographiquement et géographiquement le hipsterisme avant de nous interroger sur sa nature sous-culturelle (par opposition à contreculturelle) et de discuter de la branche spécifique proprement « beatster » du mouvement. Ensuite, nous avons vu à quel point il est nécessaire de revenir aux dynamiques de terrain pour comprendre la nature du beatsterisme, à une époque où les sous-cultures postmodernes brouillent les lignes entre marge et masse, création et consommation, local et global. Dans cette même perspective, nous avons détaillé nos expériences dans le Western Massachussetts et à San Francisco, grâce auxquelles nous avons constitué un corpus littéraire représentatif possédant une réputation beatster transnationale dans les réseaux hipsters américains. En faisant appel au concept de posture de Jérôme Meizoz et à celui d’imaginaire de Bertrand Gervais, nous avons de plus posé les termes de notre enquête et balisé la façon dont nous allons parler de la relation entre auteurs de la beat generation et beatsters contemporains, sans jamais négliger l’importante composante transcendentaliste de leur héritage commun. Finalement, nous avons proposé un premier tour d’horizon des principaux imaginaires partagés par les beats et les beatsters (ethos de la Renaissance américaine, érotisme, influence jazz, drogues, bouddhisme, figure du hobo, mouvement et obsession américaine) qui permettent de soutenir la thèse d’une parenté profonde entre les deux mouvements et qui nous serviront de bases pour le reste de notre thèse. Au terme de ces

premières pages, nous espérons être parvenu à établir la légitimité de notre objet de recherche au-delà de sa stigmatisation hipster populaire.

Mais c'est en revenant sur la question de l'obsession américaine des beats et des beatsters que nous voulons maintenant poursuivre notre réflexion. Si nous ne pouvons nier l'importance de l'Amérique comme territoire géographique dans la production littéraire beat, c'est surtout l'Amérique comme idée malléable, pouvant être réappropriée de multiples manières, qui obsède les auteurs de cette génération :

the Beats' interest in America as geographical space was surpassed only by their singular focus on America as idea – highly abstract yet infinitely malleable and both an object of derision and the source of redemptive hope. Through a symbolic revisioning, the Beats created a world inside a world – their own private America. Its foundation resembled that of the majority culture – relying as it did on mythic paradigms of individualism and democracy, possessing a pragmatic emphasis on the authority of experience and sounding a certain tone of apocalyptic celebration of America's millennial promise. (Lardas, 2001 : 25)

C'est dans cette manière de reconstruire l'Amérique que se situe la particularité beat qui nous intéresse et qui s'est transmise aux beatsters contemporains, particularité qu'il nous importe de poursuivre et de débusquer dans la constitution même de la nation américaine comme nation idéologique. C'est aussi dans la reprise du projet de reconstruction des beats que les beatsters révèlent le plus leur héritage romantique hip, se rattachant efficacement à une longue tradition nationale américaine. Comme le dit John Leland dans son histoire du hip, à propos de l'influence des transcendantalistes sur les beats et les hipsters/beatsters contemporains : « The questions of identity, individualism and citizenship that the major writers raised have remained the relevant puzzles of America. To be a sentient American is to tackle these same questions ; to be a hip one is to tackle them with style » (2008[2004] : 91). Les mêmes questions reviennent constamment d'une génération à l'autre, jouant en boucle le drame de l'identité américaine.

Bref, il est impossible de comprendre les postures des beats et des beatsters – et la pertinence de ces derniers dans le paysage socioculturel contemporain – sans comprendre comment ils ont pris sur eux les grands mythes que l'Amérique se raconte à elle-même et qui ont fait des États-Unis la nation idéologique qu'elle est encore aujourd'hui. En ce sens, avec

leur obsession profonde pour leur propre nation, il n'y a probablement rien de plus américain qu'un beat ou qu'un beatster : « Though we often think of these as discrete responses to the mainstream, they are really an ongoing part of what makes America American. They are not footnotes ; they belong to the story » (*id.* : 88). Ce sont d'ailleurs cette américanité et la façon paradoxale dont elle se construit qui seront l'objet de notre prochain chapitre.

CHAPITRE 2

UNE AMÉRICANITÉ INCONFORTABLE

« What the fuck happened to this country ? It started so right. God damn America and god damn me for being such a sucker. »

– Tim McAtee, *The Hipsters : A Novel*

2.1 Introduction

Comment comprendre les paradoxes fondamentaux qui façonnent les imaginaires beats et beatsters et qui conditionnent leurs postures respectives ? Que cache l'obsession des beats et des beatsters pour la fuite, que ce soit dans les drogues et les religions orientales ou sur la route ? Visiblement, il y a quelque chose d'inconfortable dans leur Amérique, aussi obsédante soit-elle. La question est maintenant de savoir : pourquoi ?

Dans ce chapitre, nous explorerons la construction imaginaire des États-Unis ainsi que les conséquences multiples de son identité de nation idéologique. Nous verrons, par la même occasion, comment les beats et les beatsters répondent à cette construction particulière et se positionnent dans le paysage imaginaire américain. Face à une promesse nationale pour le moins récalcitrante à se matérialiser autrement que sur le plan théorique, nous nous pencherons aussi sur l'alternative hip et sur les dynamiques de la romance de l'autre afro-américain qui traverse les écrits des auteurs issus de la beat generation et de la sous-culture beatster. Enfin, nous nous servirons de ces deux aspects contradictoires du jeu postural des beats et des beatsters pour mettre en lumière le fragile « entre-deux » qui les caractérise, révélant tout le tragique de leur entreprise.

2.2 Le paradoxe américain

Les États-Unis sont une nation éminemment paradoxale, reposant sur une construction temporelle peu commune dans le paysage géopolitique contemporain. Pour comprendre cette construction et ses conséquences, il est utile de se pencher sur quelques aspects centraux de

l'imaginaire américain : la nature idéologique de la nation, la promesse qui lui sert de fondement, les imaginaires de l'Ouest et du mouvement pionnier, ainsi que l'importance idéologique de la mobilité individuelle du citoyen américain. À plus grande échelle, d'autres facteurs sont certes à l'œuvre dans l'imaginaire collectif de la nation, mais nous nous contenterons ici d'analyser ceux qui conditionnent la prise de position des beats et des beatsters et qui nous aideront à comprendre la nature de leur posture commune.

2.2.1 Une nation idéologique

Si l'identité nationale américaine existe, contrairement aux autres identités nationales, ce n'est pas à cause d'un sens historique commun, d'un passé partagé : il ne suffit pas de naître aux États-Unis pour être Américain. Car, à la différence des autres états modernes, les États-Unis sont fondés sur la foi d'un moment à venir.

Par exemple, si nous comparons la logique historique des États-Unis avec celle de la France actuelle, nous constatons que l'identité nationale de cette dernière repose sur un moment fondateur fort, la Révolution, suivi d'une « chute » historique plus ou moins contrôlée.¹⁸ Ainsi, comme la très grande majorité des états modernes, la France effectue une lecture de son histoire en relation avec le passé (Lipset, 1996 : 31), dans la perspective de la dégénérescence inévitable d'un idéal déjà accompli, ce qui encourage la mise en place d'un schéma temporel de référence axé sur la préservation patrimoniale.

De leur côté, les États-Unis sont fondés sur un moment inaccompli, le « devenir idéal » de la nation, nécessitant pour son avènement un engagement idéologique actif et participatif de la part de l'individu. Nous entendons par là que, au moment de leur fondation, les États-Unis ne correspondaient pas dans les faits à la définition idéale qu'ils s'étaient donnés d'eux-mêmes, c'est-à-dire une terre d'accueil prospère où les gens de toutes les origines peuvent cohabiter, terre de chances égales, terre de liberté pour toutes les religions, etc. Les pères de la nation étaient d'ailleurs tout à fait conscients de cet écart entre idéal et réalité : pour justifier leur entreprise de création nationale, ils ont choisi de capitaliser sur l'intuition de ce

¹⁸ Il va sans dire que la réalité de cette « chute » est tout à fait subjective, puisqu'il s'agit d'un artéfact créé par le modèle temporel prévalant dans l'interprétation locale du sens de l'histoire.

que le pays pourrait un jour devenir, cette noblesse future devenant à elle seule garante de la légitimité de la nation nouvelle. Concrètement, la « Nouvelle Jérusalem », c'est un discours prononcé sur une montagne, une vision énoncée par deux ou trois leaders protestants qui ont quitté l'Angleterre, un papier signé sur un territoire appartenant encore majoritairement au domaine mystérieux de la *terra incognita*, rien de plus. Le destin américain se comprend conséquemment comme un projet idéologique, l'histoire américaine se lisant selon une logique temporelle inversée, basée sur la foi d'un futur idéal déjà déterminé dont l'avènement est la responsabilité de tous. En regard de leur moment fondateur, les États-Unis sont avant tout une potentialité en attente.

Autrement dit, la nation américaine existe parce qu'elle a fait un pacte avec elle-même, sous la forme d'une simple idée. Être Américain, c'est partager le poids de ce pacte et s'engager à en respecter les termes. Comme le résume Seymour Martin Lipset :

The United States is exceptional in starting from a revolutionary event, in being 'the first new nation,' the first colony, other than Iceland, to become independent. It has defined its raison d'être ideologically. As historian Richard Hofstadter has noted, 'It has been our fate as a nation not to have ideologies, but to be one.' In saying this, Hofstadter reiterated Ralph Waldo Emerson and Abraham Lincoln's emphases on the country's 'political religion,' alluding in effect to the former's statement that becoming American was a religious, that is, ideological act. The ex-Soviet Union apart, other countries define themselves by a common history as birthright communities, not by ideology. (*id.* : 18)

Être Américain au sens fort du terme est ainsi un engagement idéologique qui ne relève pas du droit de naissance, d'où aussi toute la rhétorique qui se développe aux États-Unis (et surtout dans ses médias de masse) autour de ce qui est américain versus ce qui est anti-américain (*id.* : 31) : quelqu'un né aux États-Unis qui rejette l'idéologie américaine est, par définition, anti-américain, puisqu'il refuse l'engagement idéologique nécessaire à l'avènement collectif du moment fondateur idéal justifiant l'existence de la nation.

Depuis la fondation des États-Unis, l'américanité comme engagement idéologique a toujours été un des enjeux majeurs de la littérature du pays. Sur la scène littéraire, les beats et les beatsters ne sont pas les seuls à être obsédés par ce que signifie leur américanité, bien au contraire. Dans un article traitant de la création d'une littérature nationale aux États-Unis, Nina Baym revient sur le problème idéologique et avance que :

Perhaps the chief issue that has preoccupied American writers is that of the national identity. What traits of character distinguish Americans from other peoples? *Who* is an American – and what individuals or peoples in the heterogeneous population actually possess these American traits? American writers seldom have defined ‘Americanness’ as the mere technical consequence of birth or citizenship; rather, they have seen it as an inner state requiring effort to achieve. (1992 : 220)

Écrire au États-Unis, c’est déjà se confronter à toute une tradition intellectuelle qui pousse l’auteur à prendre position sur la carte idéologique de la nation, à formuler les termes de son américanité. Par exemple, chez le *dedrabbt* :

I felt pride toward America. I told myself over and over that I was born in America. I was privileged. My dreams could come true if I showed perseverance and determination. I thought of the world wars and the millions of fighting men that served in the United States Army. My skin shivered [...]. I dreamed that I was part of a people, that I too would do my part in a war to protect my country. (Mdd : 131-132)

Peu importe que le *dedrabbt* poursuive ensuite en se plaignant de sa solitude et en exprimant ses difficultés à se rattacher à cet idéal éluif; l’écriture devient un acte de réinvestissement idéologique, une manière de revisiter et d’interroger une vision prophétique datant des débuts de la nation.

2.2.2 La promesse

Au-delà de cette affirmation de la nature idéologique de la nation américaine, quels sont les grands mythes sociaux qui servent de moteur au devenir idéal de la nation et auxquels s’alimentent les imaginaires *beats* et *beatsters*? Que contient cette « potentialité » américaine qui justifie chez ceux qui y adhèrent l’existence même des États-Unis? Parce qu’on a beau jeu de parler d’idéologie et d’engagement participatif de l’individu, encore faut-il savoir ce que contient cette fameuse idéologie...

Le mythe social central de la nation américaine est le mythe de la promesse, compris comme un ensemble d’opportunités, de richesses matérielles et de libertés auxquelles peut aspirer l’individu qui s’engage à travailler à l’avènement de l’idéal américain :

America became a country that was a nation because it had made a covenant with itself. It made certain promises about who its citizens might be, how they might live, and for

what purposes. Thought the blessings of God were called upon, and intimations of his judgment summoned, it was never about God. (Marcus, 2006 : 11)

La nature potentielle de la promesse implique que l'accès à l'abondance n'est pas un « donné d'avance » et que l'individu doit travailler pour le gagner. En retour, le fait que cette abondance soit constituée sur un mode pactal comme « promesse » assure à tout individu qui respecte les termes du pacte d'y avoir accès. S'il s'avère que l'individu, malgré ses efforts, n'ait accès ni aux opportunités souhaitées, ni aux richesses convoitées ou aux libertés promises, la nature de mythe social de la promesse fait en sorte que ce n'est pas la promesse qui fasse l'objet d'une remise en question, mais l'engagement idéologique sincère de l'individu : le problème n'est pas la promesse elle-même, mais la façon dont l'individu a interprété ou mis en acte les termes du pacte. Lorsque l'individu échoue, c'est lui qui trahit la promesse, non l'inverse. Car, comme nous le rappelle la citation de Marcus, la promesse dépend d'un pacte que chaque individu passe avec lui-même et avec tous ses concitoyens : si chacun épouse les termes de l'idéologie américaine, la promesse est destinée à advenir collectivement pour l'ensemble de la nation, permettant aux États-Unis d'accomplir leur potentiel biblique de Nouvelle Jérusalem et garantissant du coup le bien-être des générations à venir. Si un ou plusieurs individus faillissent à leur engagement, non seulement mettent-ils en danger leur propre destinée, mais aussi celle de la nation tout entière : faillir à soi-même, c'est faillir à la nation (*id.*). Le citoyen américain n'entre jamais en relation avec une promesse accomplie ou avec une nation mature : il porte sur lui le poids de la réussite ou de l'échec de sa propre nation en devenir.

Ou du moins, c'est ce qui doit se passer en théorie. Car, pour reprendre Max Lerner, un mythe social est une « imaginative idea [which] induces men to feel and act » (1987[1957] : 24), peu importe son degré de véracité avérée. C'est là toute sa puissance : le mythe social oriente le ressentir autant que l'action, envahissant toutes les sphères de l'expérience de l'individu, malgré les paradoxes et les incohérences qui le traversent. Dans le cas américain, c'est d'ailleurs en ce sens que Lerner, à la suite de Santayana, qualifie la promesse de véritable « passion métaphysique » nationale (*id.*), comparable en force, en logique et en impact au christianisme dans le contexte de l'Europe médiévale.

Vivre dans un pays où le devenir de la nation repose sur un tel acte de foi collectif implique l'omniprésence d'un certain enthousiasme inquiet dans l'imaginaire américain. Les valeurs d'égalité, de justice et de liberté que devra incarner la nation idéale sont connues, mais par quelles actions concrètes et par quels engagements personnels cet idéal peut-il être atteint ? La promesse constitue un pacte qui ne contient pas les termes de son propre accomplissement. Conséquemment, le renvoi constant de l'idéal américain dans un futur indéterminé est une source d'angoisse pour l'individu qui se remet toujours en question, se demandant où il a erré ou à quel(s) moment(s) il a failli à lui-même et au reste de la nation. Bref, le mythe social de la promesse suppose de s'avancer avec vigueur, enthousiasme et détermination, *mais sans carte ni repère*, dans une aventure impliquant l'ensemble de la nation. Autrement dit, se lancer tête baissée en espérant faire advenir au bout du compte la plus belle des promesses, mais avec vraisemblablement plus de chances d'échouer grandement et de s'éloigner de l'idéal promis que de réussir. (Nous reviendrons sur la question au point 2.2.6.) C'est à chacun de tenter sa chance en clamant haut et fort son américanité, et adienne que pourra !

Pour illustrer cette posture, nous pouvons évoquer bien sûr les poèmes de Walt Whitman. Dans *Leaves of Grass*, Whitman se fait ouvertement le chantre d'une Amérique à venir, adoptant la temporalité renversée de l'idéologie nationale américaine et s'opposant à l'historicité classique des autres nations modernes :

To a Historian

You who celebrates bygones,
 Who have explored the outward, the surfaces of the races, the life that has exhibited
 itself,
 Who have treated of a man as the creature of politics, aggregates, rulers and priests,
 I, habitan of the Alleghanies, treating of him as he is in himself in his own rights,
 Pressing the pulse of the life that has seldom exhibited itself, (the great pride of man
 himself,)
 Chanter of Personality, outlining what is yet to be,
 I project the history of the future. (*LoG* : 4)

L'homme « in his own rights », c'est l'homme de la promesse, responsable de son propre engagement idéologique envers la nation à venir – et donc responsable en retour du devenir de la nation elle-même. Plus loin, dans son poème « Song of the Open Road »,

Whitman continue, décrivant les hommes et les femmes de la nation en mouvement, en train de se faire :

Forever alive, forever forward,
 Stately, solemn, sad, withdrawn, baffled, mad, turbulent, feeble, dissatisfied,
 Desperate, proud, fond, sick, accepted by men, rejected by men,
 They go ! they go ! I know that they go, but I know not where they go,
 But I know that they go toward the best – toward something great. (*LoG* : 195-196)

Le chemin reste incertain, mais la grandeur de la promesse demeure. Au bout du compte, c'est un « something great » qui attend l'individu, l'accomplissement d'un idéal mérité, obtenu au terme d'une longue route et de nombreux efforts. Ce qui compte, en attendant, c'est le mouvement malgré l'inconnu, le « They go ! » deux fois répété par Whitman qui pointe avec insistance vers la nécessaire mise en action de l'individu.

Finalement, c'est dans la troisième et dernière partie de « Song of the Redwood-Tree » que Whitman formule le plus clairement la dynamique temporelle globale de la promesse américaine, dont l'arbre du célèbre poème devient le symbole :

I see in you, certain to come, the promise of a thousands of years, till now defferr'd,
 Promis'd to be fullfill'd, our common kind, the race.

The new society at last, proportionate to Nature,
 In man of you, more than your mountain peaks or stalwart trees imperial,
 In woman more, far more, than all your gold or vines, or even vital air.

Fresh come, to a new world indeed, yet long prepared,
 I see the genius of the modern, child of the real and ideal,
 Clearing the ground for broad humanity, the true America, heir of the past so grand,
 To build a grander future. (*LoG* : 264)

La promesse de la nation reste en attente d'être accomplie, mais garante après son avènement d'un règne d'abondance, d'une nouvelle société durable douée d'une vitalité unique. L'Amérique, c'est certes un passé grandiose, le mythe des pères fondateurs et des premiers pionniers qui ont formulé la promesse et conclu le pacte, mais c'est aussi et surtout cette promesse elle-même d'un avenir encore plus grand, construit par une masse d'individus en action.

Trouver autant de traces de la promesse chez Whitman n'a cependant rien d'étonnant. Cette exploration de l'Amérique et de l'idée même d'américanité est largement reconnue par les critiques comme étant le sujet central du recueil, bien au-delà des sujets individuels (végétaux, astronomiques, etc.) qui peuplent les vers du poète :

Leaves of Grass is both the story and the result of this identification of the poet with his country. It is not merely a great mystical poem about the sprouting of life in broad zones and in narrow zones and about the journey-work of the stars ; it also records the poet's gradual discovery of America. It is a description of his journey in search of himself and of his country. As he warns us in 'Song of Myself,' he is both a Kosmos and an American : 'I, Walt Whitman, a Kosmos, an American.' (Asselineau, 1980 : 64)

En cherchant à découvrir à la fois l'Amérique et sa propre identité, Whitman pose les termes de la promesse et explore le potentiel du mythe social. Ce faisant, le poète ne donne aucune réponse définitive, aucune recette claire pour permettre à l'individu d'accéder aux richesses et aux libertés promises : plutôt, il décrit l'ethos général qui découle de la promesse comme quête, établissant les bases de la posture américaine.

Dans leur propre obsession pour l'Amérique, il n'est donc pas surprenant que les beats et les beatsters aient adopté Whitman comme une de leurs plus grandes figures patronales. Suivre Whitman, c'est annoncer sa volonté de se lancer soi-même sur la voie de la découverte de la promesse évasive, c'est tenter l'aventure, même au risque de l'échec. Bref, c'est faire preuve de cet enthousiasme inquiet indissociable de la posture idéologique américaine. Et il y a définitivement quelque chose d'à la fois enthousiaste et inquiet dans un Allen Ginsberg qui s'exclame, s'imaginant suivre Walt Whitman dans un supermarché : « Where are we going, Walt Whitman ? The doors close in an hour. Which way does your beard point tonight ? » (CP : 144). Comme si, devant une promesse qui résistait toujours à s'accomplir cent ans plus tard, la question gagnait en urgence.

Dans son essai *A Kinder, Gentler America*, Mary Caputi identifie d'ailleurs les années 1950, époque à laquelle ont vécu les membres de la beat generation, comme la seconde période idéologique forte dans l'imaginaire américain, après celle de l'Amérique antebellum de la fondation et des grands mythes. Selon plusieurs, les années 1950 constituent un moment essentiel dans l'histoire américaine puisque c'est durant cette période qu'aurait été rétabli au niveau idéologique le dialogue entre la nation et sa promesse initiale :

the 1950s performed the crucial, obligatory task of reengaging our nation's anointed mission established with the pilgrims and made paramount during the Founding. [...] In other words, they share the vision of such early American authors as James Fenimore Cooper and Herman Melville, who argued that, in many ways, America saw itself as the New Garden of Eden located outside of chronological time, a nation of pioneers on a spiritual journey unlike that traveled by Europe. America for them has always been the New Jerusalem, a nation blessed unlike any other whose time and mission therefore occupy a register radically different from other countries' experience of time. (2005 : 5-6)

À la suite de cette configuration temporelle imaginaire qui relie intimement les débuts de la nation américaine aux années 1950, le moment beatster contemporain semble ajouter un nouveau chapitre à l'histoire imaginaire de la nation, rappelant à la surface à la fois la promesse originelle et sa réinterprétation du milieu du siècle dernier. De plus, à moins que les États-Unis trouvent une nouvelle façon non idéologique de se définir et cessent de chercher dans le futur leur raison d'être fondatrice, nous pouvons spéculer que de tels retours sont destinés à se répéter non seulement dans les années 1950 et aujourd'hui, mais aussi dans l'avenir. Dans la logique temporelle inversée de la promesse, l'avenir continue de se lire comme le passé.

2.2.3 L'Ouest et les pionniers

De façon générale, cette passion métaphysique des Américains pour la promesse a largement été alimentée par le mythe de la Frontière et le mouvement des pionniers vers l'Ouest du continent. Dès la deuxième moitié du 19^e siècle, Frederick Jackson Turner, le père de la théorie de l'exceptionnalisme américain, identifiait ce contact avec la Frontière et les grands espaces sauvages comme étant la base du caractère américain (voir Rezé et Bowen, 1998 : 134-135) – ou du moins, comme étant la base de la définition de l'Américain idéal adoptée par les fondateurs de la nation et les auteurs de la Renaissance américaine. La thèse de Turner a certes souvent été remise en question depuis son énonciation, d'autres auteurs préférant voir dans le système politique américain, dans l'abondance des ressources naturelles, dans l'abandon du système social européen ou dans les origines révolutionnaires du pays plutôt que dans la confrontation de l'individu à la Frontière sauvage la source de la spécificité américaine (Hodgson, 2009 : 11-13); toutefois, peu importe les critiques auxquelles nous pouvons soumettre la thèse de l'exceptionnalisme de Turner, il n'en demeure

pas moins que la longue poussée vers l'Ouest des Américains a profondément marqué l'imaginaire de la nation. En effet, quoi de plus approprié pour une nation qui projette son moment fondateur dans un « à venir » en attente que de penser son histoire comme celle d'une longue genèse continue :

From the Jamestown settlement to the present, the span of American history has been some 350 years.¹⁹ The conventional date for the end of the frontier as a continuous line of settlement is in the 1890s, although much land continued to be homesteaded for some time after. Thus about 300 of the 350 were years of continued genesis. During those three centuries there was never a time when somewhere in America settlements of men and women were not starting anew, wrestling with their natural environment and hewing out of the wilderness a new community, a new feeling of achievement, new profits, prosperity, and power.

This brings us back to Turner and the role of the moving frontier in keeping alive American individualism and democracy. Translate the history of the moving frontier into terms of the civilization process and it becomes the history of an extended genesis. (Lerner, 1987[1957] : 86)

La nécessaire mise en mouvement de l'individu pour l'avènement de la promesse a ainsi surtout pris la forme d'un mouvement vers l'Ouest, resté un symbole profond du devenir de la nation. Comme le soulignent Michel Rezé et Ralph Bowen dans un ouvrage consacré à l'Ouest américain, ce mouvement a d'ailleurs beaucoup contribué à renforcer la particularité temporelle américaine, plaçant le pays en marge de la temporalité partagée par les autres états modernes :

Eventually, this confrontation with the wilderness, with the specific conditions of the Frontier, caused Americans to feel different from other peoples, especially in the sense that they saw themselves as outside the historical process, destined to be, as it were, a law unto themselves. (1998 : 135)

Dans cet imaginaire de la Frontière, l'Américain, reprenant le flambeau pionnier, doit se mettre en mouvement vers l'Ouest pour rencontrer son destin et réaliser son plein potentiel. À l'opposé, l'immobilité géographique est vue comme faisant stagner l'individu, le séparant du reste de ses semblables en l'évacuant de la temporalité du vaste projet américain. En fait, cette nécessité centrale du mouvement est profondément ancrée dans l'imaginaire américain et demeure un motif central, même pris en dehors du mythe de la Frontière et de l'Ouest :

¹⁹ Il faut garder en tête que Lerner écrivait ceci en 1957. Aujourd'hui, nous pourrions plutôt parler de 400 ans environ.

« The myth of America includes the idea that when present circumstances become intolerable, one needs only start fresh – by taking to the road – to create a new Eden in a new corner of the land » (Spangler, 2005 : 74).

En littérature, le mythe de la Frontière, et plus tard la théorie de l'exceptionnalisme de Turner, ont connu un succès fulgurant, surtout au 19^e siècle (*id.* : 155). Chez Whitman, déjà, la mystique pionnière se manifeste fortement dans plusieurs poèmes. Pensons par exemple aux deux premières strophes de « Pioneers ! O Pioneers ! » :

Come my tan-faced children,
Follow well in order, get your weapons ready,
Have you your pistols ? have you your sharp-edged axes ?
Pioneers ! O pioneers !

For we cannot tarry here,
We must march my darlings, we must bear the brunt of danger,
We the youthful sinewy races, all the rest on us depend,
Pioneers ! O pioneers ! (*LoG* : 287)

Le mouvement apparaît ici comme une nécessité, énoncé à travers un « must » qui revient à deux reprises dans le second vers de la deuxième strophe. Aussi, la notion de destin grandiose est évoquée à la fin du vers suivant, dans le passage « all the rest on us depend », rappelant la mission toujours en attente de la nation comme nation idéologique.

Même après la fin de la Frontière et le passage dans le 20^e siècle, alors que les États-Unis sont peuplés d'un océan à l'autre et qu'il n'y a entre les deux plus de zones appartenant encore au domaine de la *terra incognita*, cette pulsion vers l'Ouest demeure forte. Le mouvement vers l'Ouest agit comme un rappel, comme une façon d'invoquer l'héritage de la promesse et le devenir de la nation. C'est ce qui pousse Sal Paradise, l'alter ego de Jack Kerouac dans *On the Road*, à s'alimenter des récits des premiers explorateurs et à tracer sur ses cartes les chemins empruntés par les pionniers avant de se lancer lui-même sur la route pour aller vers l'Ouest (*OtR* : 10) ; c'est ce qui amène aussi le *dedrabbitt* à s'imaginer dans la peau d'un des premiers pèlerins en marchant sur le bord des routes, se replongeant en esprit dans la mission pionnière américaine (*Mdd* : 32). Plus encore, chez William S. Burroughs, ce sont les garçons sauvages de *The Wild Boys* et de *Port of Saints* de même que les « Johnsons » de *The Place of Dead Roads* qui jouent à être des cowboys pour de vrai, se

déplaçant vers l'Ouest pour établir les termes d'une nouvelle utopie : « There is an urgency about moving westward – or stepping westward, isn't it? A wildish destiny? One is definitely a jump or a tick ahead of something » (*TPoDR* : 302). Si l'Amérique se comprend avant tout comme une potentialité contenue dans une promesse scellée par un pacte, l'Ouest est le lieu par excellence pour en penser l'accomplissement.

2.2.4 Illustration : le cas Neal Cassady

À ce stade, il nous semble utile de développer plus en profondeur un exemple concret tiré du corpus beat, afin de mieux illustrer notre réflexion et de proposer quelques concepts et pistes d'analyse qui nous serviront pour le reste de notre thèse. En l'occurrence, nous nous attarderons au personnage de Neal Cassady/Dean Moriarty/Cody Pomeray²⁰ chez Jack Kerouac et sur ce qu'il nous révèle des relations entre la posture beat et les différentes composantes de l'imaginaire de l'américanité vues jusqu'ici.

En fait, Cassady/Moriarty/Pomeray est traité davantage par Kerouac comme une figure que comme un simple personnage et remplit ainsi une fonction symbolique plus complexe à l'intérieur des textes de l'auteur. L'imaginaire de l'américanité chez Kerouac s'articule en grande partie autour de Cassady/Moriarty/Pomeray, faisant de cette figure l'incarnation par excellence du mythe américain, avec ses contradictions, ses incohérences, ses promesses en attente et ses mystères.

Lorsque nous parlons de Cassady/Moriarty/Pomeray comme « figure », nous utilisons le terme dans le sens de Gervais, auteur de *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire* :

La figure est une vérité, mais qui doit être interprétée, et dont les effets commencent à peine à se faire sentir. La figure attire le sujet et en même temps lui résiste ; elle se présente comme une énigme qui inquiète, car exigeant d'être résolue, et rassure, parce qu'elle est déjà posée.

La figure est une énigme ; elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles

²⁰ Jack Kerouac change le nom du personnage d'un livre à l'autre, mais tous ces noms réfèrent aux différentes incarnations littéraires de Neal Cassady, ami de Kerouac et héros de la contreculture décédé en 1967.

justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation. (2007 : 16-17)

Voilà qui résume bien la fonction de Cassidy/Moriarty/Pomeray : Cassidy se présente comme un mystère qui agit en tant que force motrice pour mettre en mouvement l'imaginaire de la Frontière et des pionniers chez Kerouac, qui décide sous son impulsion de prendre la route. En poursuivant Cassidy/Moriarty à travers le pays dans *On the Road*, Kerouac/Paradise découvre les termes de son américanité et se confronte à l'énigme de la promesse en attente. Cassidy/Moriarty est la figure que l'on pourchasse en espérant une révélation, le signe qui nous échappe dès qu'on s'en approche.

D'ailleurs, dans *Visions of Cody*, livre rédigé à la même époque que *On the Road*, Kerouac propose d'écrire « a vertical, metaphysical study of Cody's character and its relationship to the general 'America' » (*VoC* : v) et place en exergue la dédicace suivante : « Dedicated to America, whatever that is » (*VoC* : iii). Les deux termes de l'équation, Cassidy/Pomeray comme figure et l'Amérique comme imaginaire, sont interchangeables : il s'agit d'un livre sur Cassidy/Pomeray qui traite de l'Amérique à travers celui-ci, d'une étude de caractère d'une figure censée révéler à elle seule le mystère de l'Amérique, « whatever that is ». Tout au long de *Visions of Cody*, la figure de Cassidy/Pomeray demeure de plus mouvante, difficile à saisir, révélant tour à tour différents aspects d'elle-même avant d'entraîner le narrateur sur d'autres pistes, l'obligeant à rester en mouvement. Dans cette scène, par exemple, Cassidy/Pomeray change plusieurs fois de rôle, tantôt juge, tantôt avocat, tantôt ami et tantôt bourreau :

'If the court, please, I have something to say in defense of myself : I, Jack Duluo, have not been the same since my brother Gerard died, when I was four. I sincerely plead –
CODY POMERAY. (*stepping up in his furlined weatherproof work jacket with dungarees, key snap ring, switch key, wallet bulge, GI workshoes, carrying a rainwork suit on the way to work, but clean in his pockets*) Sir, the defendant is an impostor French-Canadian from New England ; in any case he deserves punishment – (in fact, Julien, Irwin and I have often wondered what he would do, how he'd squeal with pain, if the court could torture him in a cold tank, nekkid)

JACK. I can't allow – succumb – it's too much – anybody squeals –

JUDGE CODY. (*sitting in the rostrum with his pince nez camp set out, performing it*) A hanging is already in progress at Blackmoor, I hear – so if you'n Judge Bean come closer – I likes a good hangin – me and old Bull lotsa times – (*to Jack*) Things happen,

man ; thing happen ; you've got to expect it sometime, the bad news, the worst. No use kiddin yourself

JACK. What am I losing ?

CODY. None of us know.

JACK. So goes

CODY. Be careful, Jack be careful – Hang him, men

(*On the gallows*.) **JACK.** I wanted to tell about – but the calluses, the – (*hanged*) (*VoC* : 359-360)

En se justifiant devant Cassady/Pomeray, Kerouac/Duluoz semble se débattre avec quelque chose qui le dépasse complètement, comme s'il n'arrivait pas à saisir les termes du pacte dans lequel il s'est engagé. L'Amérique de Kerouac/Duluoz, constituée en imaginaire, est impitoyable et envahit tout entière l'âme de Cassady/Pomeray : « America is what laid on Cody Pomeray's soul the onus and the stigma » (*VoC* : 90). C'est en ce sens que, à la page qui suit celle du faux procès, Cassady/Pomeray en vient à incarner non seulement l'Amérique, mais l'Américain idéal lui-même, comme type social personnifiant toutes les époques de l'histoire :

A true, real American is a mystery to us, to U.S., somewhere and somehow he became like Cody and stands here among us. In my romance I have traveled far to find a cousin to the Greek. And in my romance I have traveled far to see an American, one that reminded me of the Civil War soldier in the old photo who stands by a pile of lumber in a drizzle, waiting for arrest, backgrounded by pine brush bottoms all wet and dismal in an Alabama afternoon in the wilderness of hoar. (*VoC* : 361)

Mais *Visions of Cody* est le livre de Kerouac où la fonction de figure de Cassady reste la plus développée et la plus forte, son absence même ayant le pouvoir de faire tendre tout le récit vers elle – nous pensons ici à toute la première partie du livre, occupant les 43 premières pages, où Kerouac/Duluoz enchaîne les courtes vignettes traitant obliquement de l'Amérique à travers le spectre d'un Cassady/Pomeray obsédant dans sa non-présence. Dans *On the Road*, livre pour lequel la figure de Cassady est aujourd'hui la plus connue, les dimensions de Cassady/Moriarty sont beaucoup plus modestes et plus faciles à appréhender. Au lieu d'incarner toutes les dimensions de l'imaginaire américain à la fois, la figure de Cassady/Moriarty mobilise plutôt les imaginaires plus restreints de l'Ouest et de la Frontière. Cassady/Moriarty est celui qui vient de l'Ouest pour entraîner le narrateur dans son sillage, le cowboy qui vole des voitures au lieu de voler du bétail, l'homme à la conquête de sa propre destinée de pionnier de la Frontière avec 60 ans de retard. Comme le dit Gary Snyder, poète

de la côte Ouest ami de Kerouac : « What got Kerouac [...] about Cassady was the energy of the archetypal West, the energy of the frontier, still coming down. Cassady is the cowboy crashing » (cité dans Leland, 2008[2004] : 231). Et à la différence de la quête qui se déploie dans *Visions of Cody*, où Kerouac/Dulouoz part à la recherche de la signification de l'Amérique en *affrontant* la figure de Cassady/Pomeray, la quête de Kerouac/Paradise dans *On the Road* s'accomplit *avec* la figure de Cassady/Moriarty comme compagnon. Cassady/Moriarty devient une figure de protection, un ange américain venu guider le narrateur. En expliquant *On the Road*, Kerouac formulera d'ailleurs ainsi les enjeux du roman : « Dean and I were embarked on a tremendous journey through post-Whitman America to FIND that America and to FIND the inherent goodness in American man » (cité dans Leland, 2007 : 17). Nous navigons encore pleinement dans l'imaginaire de la promesse et du destin de la nation : l'Amérique n'est jamais donnée d'avance. Elle doit être découverte et conquise avant de remplir ses promesses.

La figure de Cassady, dans cette forme de guide ou d'ange américain venant lever un coin du voile qui cache le pacte originel conclu par les pères de la nation, se retrouve aussi chez d'autres auteurs beats et beatsters. Réappropriée de différentes manières, elle permet de mettre en mouvement une multitude d'imaginaires. Chez Ginsberg, elle prend une forme beaucoup plus érotique (conséquence probable de leur relation), en accord avec l'Amérique libérée et plus tendre que le poète essaie de faire advenir :

Do We Understand Each Other ?

My love has come to ride me home
 To our room and bed.
 I had walked the wide sea path,
 For my love would roam
 In absence long and glad
 All through our land of wrath.
 We wandered wondrously,
 I, still mild, true and sad,
 But merry, mad and free
 My love was. Look ! yet come love hath.
 Is this not great gentility ? (CP : 17)

Il s'agit toujours d'une figure du mouvement, souvent absente, mais aussi d'une figure libre et joyeuse venue guider le poète. À l'époque beatster contemporaine, Jeffrey Joe Nelson invoque quant à lui un Cassady maintenant décédé comme une figure d'ange dormant, veillant sur ses propres excès : « When you're asleep / Can you hear me passing out / Along the rail » (*RTW* : 23). Finalement, le dedrabbitt se sert des descriptions de Kerouac pour mettre en scène Joe, un personnage qui se pense comme une reprise de Cassady/Moriarty : « Joe was part of the strange world ; he drifted into us. We lived for a time. He was a flame in the fire ; he was real like the burn in the eye after a camera flash » (*Mdd* : 20). Cette formulation adoptée par le dedrabbitt n'est effectivement pas sans rappeler plusieurs passages de *On the Road*, notamment celui où Kerouac/Paradise affirme que

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 and in the middle you see the blue centerlight pop and everybody goes 'Awww !'* (*OtR* : 5-6 – nous soulignons)

Ou plus loin encore, lorsque Kerouac parle de Cassady/Moriarty et de Ginsberg/Marx : « They were like the man with the dungeon stone and the gloom, rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new beat generation that I was slowly joining » (*OtR* : 54). Si le flash des caméras a remplacé les chandelles romaines et la communauté hipster contemporaine a remplacé la beat generation de l'époque, de Kerouac au dedrabbitt, l'idée reste essentiellement la même.

Cette exploration d'un imaginaire de l'américanité, dans les écrits des beats et des beatsters en général et à travers la figure de Cassady en particulier, ne se déroule toutefois pas sans accrocs et s'opère souvent sous le signe de la rupture, du rêve brisé ou de l'attente. Pour ainsi dire, vivre à hauteur de mythe semble comporter bien des risques.

Par exemple, dans *On the Road*, l'entreprise de découverte de l'Amérique par Kerouac/Paradise se double aussi d'une entreprise d'expiation. Si Kerouac/Paradise décide de suivre la figure de Cassady/Moriarty sur la route pour formuler son américanité selon des termes plus authentiques, c'est avant tout parce qu'il décèle dans ce que la société lui propose la présence d'une brèche qui trahit l'esprit de la promesse initiale et du pacte qui

l'accompagne. Dans son exercice de mise en mouvement collectif, l'Amérique aurait fini par errer et par s'éloigner du chemin devant la mener vers l'accomplissement de son moment fondateur idéal, distordant la temporalité linéaire du plus grand mythe social de la nation. En poursuivant la figure anachronique de Cassidy/Moriarty, cowboy arrivé en retard sur son époque, Kerouac/Paradise reprend le fil défait de l'histoire américaine et cherche à jeter un pont au-dessus de la cassure de l'Amérique post-whitmanienne :

The challenge for this novel, then, was to repair a breach in post-Whitman America and find the goodness within it. Like Whitman, Kerouac sang for the land and its flawed people – multitudinous like himself, filled with potential and contradictions. [...] Sal's offering will be in revelation, aiming not to fix America's problems but to expiate them. (Leland, 2007 : 19)

Ce déchirement constant entre le mythe et la réalité, entre l'Amérique promise et les fautes à expier pour réitérer le pacte originel, font de *On the Road* un roman rempli de contradictions. Kerouac/Paradise part sur les traces des pionniers vers une Frontière qui n'existe plus, et la figure de cowboy déplacé de Cassidy/Moriarty plonge le narrateur dans l'ambivalence (Ellis, 1996 : 38). Par exemple, dans ce passage à la fin de l'épisode mexicain du roman : « When I got better I realized what a rat he was, but then I had to understand the impossible complexity of his life [...]. 'Okay, old Dean, I'll say nothing' » (*OtR* : 302). Amis ou ennemis ? Les noms mêmes de Dean Moriarty et de Sal Paradise suggèrent une relation d'opposition et de conflit entre le narrateur et la figure de l'ange américain qui le guide (Leland, 2007 : 19) : Moriarty fait référence au vilain absolu de Sir Arthur Conan Doyle, le Professor James Moriarty, mais en le plaçant encore plus haut dans la hiérarchie du mal – non pas simple professeur, mais « Dean », ou doyen ; Sal Paradise, quant à lui, est le sauveur, « Salvatore », pointant du doigt la voie vers le paradis/Paradise.

Ce déchirement ne fait cependant que mettre en lumière la difficulté à se constituer une posture confortable à partir d'imaginaires essentiellement mythiques tels que la Frontière et la poussée vers l'Ouest. Car si la Frontière et la Conquête de l'Ouest sont en fait des événements historiquement circonscrits à une période bien spécifique, leur transposition dans l'imaginaire mythique de la nation leur permet d'envahir l'horizon interprétatif de l'individu à une époque autre qui en supporte mal les termes : il y a dissonance inconfortable entre imaginaire et réalité. Comme le souligne Jason Scott Spangler, pour des écrivains de la

génération de Kerouac, la promesse de l'Ouest et la possibilité de partir ailleurs pour recommencer à zéro ne possèdent plus la même résonance qu'auparavant dans le contexte social de l'après-Grande Dépression : « [...] there was no widely advertised greener pasture to which the stricken could run. With all options seemingly closed out, people forced to take to the road had to acknowledge on some level that they were running in place across the American landscape » (2005 : 74). C'est ce qui explique que le mouvement d'abord contrôlé des personnages de *On the Road* finisse par prendre la forme d'une fuite, la Frontière tant convoitée (symbole de la mission nationale américaine et lieu de tous les possibles) ne pouvant jamais être atteinte :

For Dean Moriarty and Sal Paradise, the main characters in *On the Road*, the Old West frontier of homes on the range and peace and happiness was a thing of the past. Not only had the physical frontier of America dwindled but the spiritual frontier of America was, if not disappearing, becoming terribly confused. They found themselves, totally, at 'the end of America.' [...] However, there was still that need to drive on into some untouched wonderland, like Huck Finn lighting out for the territory, where the pure spirit of America could be found. So they sped back and forth across the country with the burning need to move. They found it difficult to make the body stand still while the mind went looking for a frontier they were not even sure existed. (Graham, 1977 : 51-52)

La quête de Kerouac/Paradise ne peut jamais atteindre son objectif ou un point de chute final, car elle se rapporte à une réalité qui n'est plus.

Tout de même, cette analyse de la construction de la figure de Cassady/Moriarty/Pomeray chez Kerouac, de même que chez d'autres auteurs de la beat generation et de la sous-culture beatster contemporaine, permet de mettre en lumière les mécanismes de l'imaginaire des beats et des beatsters et les enjeux que ses références mythiques soulèvent pour sa compréhension. Nous explorerons cette piste de réflexion plus en détails au chapitre 5, mais du moins avons-nous maintenant les bases nécessaires pour commencer à penser le phénomène. Pour l'instant, ce qui compte est de comprendre l'importance de cette dissociation entre Cassady comme sujet biographique et Cassady/Moriarty/Pomeray comme figure : la mort de l'un n'empêche pas la reprise de l'autre, et son intérêt dans l'œuvre de Kerouac et des autres auteurs à l'étude va bien au-delà des simples faits réels de son existence. Pour citer Matt Theado : « Maybe Neal Cassady hung up his spurs and became ensconced in 'stony silences,' but young Cody rages on, telling

his life story and inspiring [Kerouac] to connect with the ineffable music and relay the songs into language » (2000 : 91). Il y a eu déplacement du point focal de Kerouac de la vérité-Cassady comme sujet réel à l'idéal-Cassady comme figure placée au cœur d'un imaginaire, processus flirtant souvent avec le processus de création du héros, apte à rendre compte des contradictions du mythe. Comme le souligne Regina Weinreich à propos de la place de Cassady dans l'œuvre de Kerouac :

The creation of this hero thus becomes the central preoccupation of this spiraling narrative. The antithetical images achieve meaning through the simultaneous presentation of their range of possibility, ignoring contradictions and, in fact, embracing them. The hero goes on to be described as an emblem of America. Indeed, one of the most important attractions to the Dean/Cody persona for Kerouac was that he represented a raw American spirit. Images of building/collapsing are characteristic of this section, as part of the establishment of his nature as hero. Thus Cody's character extends Kerouac's idea of America. (1987 : 76)

Nous aurions d'ailleurs envie de conclure cette section en revenant au texte de Kerouac et à son opus dédié à Cassady/Pomeray, *Visions of Cody*. Il nous semble en effet que deux courts passages résument pleinement ce rôle étrange de Cassady/Moriarty/Pomeray dans l'imaginaire des beats et des beatsters : « Beyond Cody There are / only Thieves, the Sins / of America be Damned » (*VoC* : 254) ; et « Go thou across the ground ; go moan for man ; [...] and of Cody report you well and truly » (*VoC* : 298). Toute l'Amérique est contenue dans Cassady/Pomeray, si bien qu'il n'en reste rien au-delà ; et ainsi, la seule chose à faire est de chercher à le comprendre, même si cela signifie de risquer de se perdre en chemin.

2.2.5 Une tentative de résurrection difficile

Les auteurs de la beat generation et de la sous-culture beatster contemporaine, dans leur relation aux grands mythes sociaux américains et aux imaginaires qui les entourent, cherchent donc à faire advenir un idéal promis à la nation sous la forme d'un moment fondateur à venir. De plus, ils le font en s'engageant dans une performance du mouvement. Dans leurs écrits, ils énoncent les termes du pacte américain, constatent l'inadéquation entre la promesse et les circonstances réelles de leur existence, et prennent la route (littéralement ou symboliquement) pour tenter de faire advenir l'idéal de la promesse, s'entourant pour ce faire de figures-guides à la Cassady/Moriarty/Pomeray. Mais, dans une réalité encore marquée par

la Grande Dépression et le traumatisme de la Seconde Guerre mondiale dans le cas des beats, et par l'ombre du 9/11 et du krach boursier de 2007-2008 chez les beatsters contemporains, cette tentative de résurrection d'un idéal qui n'existe que comme potentialité mythique se heurte constamment à des circonstances sociales, politiques et économiques qui résistent et refusent de céder.

Il est toutefois important de souligner que, en prenant acte de cette résistance du réel, les beats et les beatsters n'abandonnent pas pour autant l'idéal de la promesse et des grands imaginaires mythiques américains. Les difficultés rencontrées n'entraînent pas un acte de désaveu ; l'entreprise des beats et des beatsters épouse plutôt la forme d'une tentative de résurrection, semblable en plusieurs points à cette autre tentative faite par les auteurs de la Renaissance américaine il y a plus de 150 ans : « None of these writers disclaimed the founding principles as merely ideological. Each of them envisioned the founding principles as well as the covenant of relations as unfulfilled promises in need of [...] renewal » (Pease, 1987 : 47). Pour en revenir au cas de Jack Kerouac, son utilisation de figures américaines fortes et son engagement envers les imaginaires de la promesse, de l'Ouest, de la Frontière et des pionniers témoignent ainsi beaucoup plus d'une volonté de reprendre la maille brisée de l'imaginaire de la nation que d'une volonté d'en détruire le tissu :

Kerouac's symbolic revisioning of national character was intended to reconnect America to its wilderness origins and its living soul – to perform miracles of resurrection in the American 'cemetery,' where 'the dead are laid out in the suburbs row by row.' Reminiscent of Huckleberry Finn's search for the good society, Kerouac's narratives are attempts to salvage paradise before it becomes a distant memory. (Lardas, 2001 : 202)

Malgré cela, la résistance du réel demeure indéniablement une source de frustration pour les beats et les beatsters. Ceci nous ramène à l'exergue placé en début de chapitre, tiré d'un roman de Tim McAtee : « What the fuck happened to this country ? It started so right. God damn America and god damn me for being such a sucker » (*TH* : sans pagination).²¹ Si tous

²¹ Tim McAtee ne peut pas être considéré comme un écrivain beatster ; il ne fait qu'écrire à propos des hipsters. Il est l'auteur d'un roman intitulé *The Hipsters : A Novel*, publié en 2011, qui dresse un portrait de la communauté hipster de Brooklyn à partir de son expérience personnelle, ayant lui-même longtemps vécu à New York. Par son approche et son style, McAtee fait penser à Lawrence Lipton, qui avait publié en 1959 *The Holy Barbarians*, sa propre enquête sur la beat generation et les beatniks. Il s'agit de sources intéressantes pour accéder à des points de vue externes mais tout de même intimes sur les deux mouvements.

témoignent d'un fort attachement envers les grands imaginaires sociaux de la nation, il y a aussi dans leurs écrits plusieurs traces d'un quasi-abandon, plusieurs moments où le poids de la promesse devient presque trop lourd à porter. Et nous insistons : *presque*, pas encore tout à fait... Les résultats de leur entreprise sont mitigés, les mots deviennent parfois acides, mais l'acte de foi, au final, garde préséance.

C'est là tout le risque d'adopter l'idéologie d'une nation qui se construit sur la base d'une promesse. D'une part, ainsi que le souligne Greil Marcus, les États-Unis n'ont pas de légitimité au-delà de leurs grands mythes sociaux et de leurs symboles : « More than any other place on earth, America can be attacked through its symbols because it is made up. It is a construct, an idea [...]. The nation exists as power, but its only legitimacy is found in a few pieces of paper » (2006 : 10). Mais, d'autre part, malgré les attaques et la résistance du réel, le poids de la promesse demeure lourd et continue à influencer profondément les représentations de l'individu : « That tradition is by no means unchallenged. Almost every strand of it has been unpicked and tested by historians and others. Yet the idea that the United States is morally exceptional, and that it must fulfill a unique historical destiny, remains immensely powerful » (Hodgson, 2009 : 29). En ce sens, la posture des beats et des beatsters est absolument symptomatique de la construction idéologique de la nation.

À la limite, l'insatisfaction perpétuelle née de l'inadéquation entre réel et promesse est tout aussi importante pour comprendre l'idéologie américaine que la promesse elle-même. À l'intérieur du grand mythe social américain, le paradoxe entre la promesse et son impossibilité sert de moteur de base au mouvement national. Max Lerner, dans son essai de 1957 sur la civilisation états-unienne, a été le premier à nommer ce phénomène : si les États-Unis se sont construits sur la base d'un « Great Folklore », ce dernier engendre forcément aussi une « Grande Faim », ou « Great Hunger » (1987[1957] : 468). Pour reprendre Lerner : « One consequence of the Great Folklore is what may be called the Great Hunger. In any society in which the people have a great ideal of freedom, they want more. Where privilege is minimized, it is belligerently hated » (*id.* : 468) ; et à la page suivante : « The Great Hunger sets its face against privilege and against hierarchy of any kind. It is the stuff on which such of the infinite hopefulness of American life feeds – the hope for a chance to get at the goods in American life. Yet bitterness also feeds it » (*id.* : 469).

Autrement dit, la posture des beats et des beatsters est une posture de grands affamés. Leurs ambiguïtés et leurs déchirements, ce sont les ambiguïtés et les déchirements de la nation américaine en tant que nation idéologique. Dans leur posture commune et dans leurs écrits, les beats et les beatsters intègrent non seulement le Grand Folklore américain, mais aussi les dynamiques adverses qui sont la contrepartie nécessaire d'un projet aussi grandiose :

The promises made in the Declaration of Independence and the Constitution [...] were so great that their betrayal was part of the promise. [...] The betrayal of that ideal became the national drama, the engine of American history, from the day the documents were promulgated – the discovery that the promises one had been made were false, the attempt to make them true, [...] for all time. (Marcus, 2006 : 11)

Le drame des beats et des beatsters, c'est le grand drame national, la tentative de réconcilier la promesse avec sa nécessaire trahison. Ils ne sont ni des révolutionnaires, ni des traîtres à la nation prêts à jeter par terre les bases idéologiques du système. Comme le dit Kurt Richard Hemmer à propos de la beat generation : « Despite their penchant for lawlessness, the Beats were not revolutionaries calling for an end to the American way of life. They demanded that America live up to its promises of freedom and democracy » (2000 : 5). Beats et beatsters vivent pleinement le drame, pour reprendre la formule de Sacvan Bercovitch, « [of] a secular modern nation living in a dream » (1993 : 2).

2.3 L'appel du cool

Pour contrebalancer cette difficulté fondamentale à réconcilier la promesse à la base de la nation avec les circonstances immédiates de leur existence, les beats et les beatsters, comme plusieurs autres avant eux, se sont tournés vers la culture afro-américaine pour explorer des modèles alternatifs d'américanité. Ce faisant, ils sont tombés en amour avec le hip, dont ils se sont même appropriés le nom (i.e. « hipsters »). Dans leur romance de la culture afro-américaine, le beat et le beatster s'imaginent déjà être quelqu'un d'autre, quelque chose de plus que ce qu'ils sont « so drearily, [...] 'white m[e]n' disillusioned » (*OtR* : 180).

Cette romance contient cependant plusieurs ambiguïtés et demeure hautement problématique. Car, malgré l'énergie que le beat et le beatster mettent à se positionner du côté de cette américanité alternative, y a-t-il vraiment rencontre avec la culture afro-

américaine ? En fait, probablement pas. Ou du moins, de manière tellement marginale qu'il devient impossible de prétendre à un quelconque échange véritable.

2.3.1 Définir le hip

Commençons toutefois par situer l'objet de la romance en tant que tel. Ce qu'admirent et cherchent à imiter les beats et les beatsters dans la culture afro-américaine, ce sont le hip et son principe esthétique fondamental, le cool.

Historiquement, la naissance du hip afro-américain remonte à l'arrivée en Amérique du Nord des premiers esclaves d'Afrique de l'Ouest. D'un point de vue linguistique, David Dalby retrace l'origine du terme lui-même, « hip », aux deux mots wolofs « hepi » et « hipi », qui signifient respectivement « voir » et « ouvrir les yeux » (Leland, 2008[2004] : 12-13). D'ailleurs, une grande quantité d'expressions associées au hip sont d'origine wolof. Par exemple, « dig » (comme dans « yo dig it ? ») ne provient pas de l'anglais « dig » pour creuser, mais du wolof « dega » pour comprendre. De même, le terme « jive », qui désigne le parler hip adopté entre autres par les jazzmen du milieu du siècle dernier, dérive du wolof « jev », signifiant « dénigrer » ou « parler faussement » (*id.*).

À la base, le hip se définit comme une illumination et une forme de connaissance. Être « hip », c'est être dans le secret, ne pas être dupe. Essentiellement, le hip a été développé par les esclaves noirs comme stratégie de résistance, comme moyen de créer un capital symbolique dont le commerce échappe à la classe dominante. Le hip crée une distance en ouvrant un espace de double-discours, entre passivité apparente (la façade esthétique du cool) et démonstration cryptique d'une plus grande transcendance, d'une plus grande conscience des forces sociales en action. Le hip est un jeu sur le silence, sur le désengagement, pendant longtemps seule stratégie de résistance disponible aux esclaves noirs.

Avec la fin de l'esclavage, le hip n'est cependant pas mort, bien au contraire :

During slavery, apathy was one of the few socially acceptable weapons of defense and even after Emancipation remained the most important mode of resistance. Whereas mainstream America had told the emancipated Negro, 'It is important how you play the game,' the Negro, particularly after the failure of Reconstruction, had begun to speculate that it was perhaps more important whether or not one chose to play the game at all : 'It

doesn't matter if you win or lose but if you play the game.' The basic posture of black protest in America, then, resembles apathy but is actually more like self-conscious isolationism. (Sidran, 1971 : 108-109)

Lorsqu'il est devenu évident que l'émancipation n'ouvrirait au final que sur de nouveaux mécanismes de ségrégation, loin de disparaître, le hip a continué à s'adapter et à gagner en sophistication, atteignant son âge d'or quelque part dans les années 1940.

Autrement dit, le hip prend l'apparence de l'indifférence mais n'est pas une expression de passivité. Il s'agit plutôt d'une forme d'actionnalité tournée vers l'intérieur, « the active repression of very basic emotional turbulence for fear it would turn outward to mainstream America and invite retribution » (*id.* : 111), d'une forme d'accusation muette dirigée vers les incohérences du grand mythe social de la promesse. Face aux imaginaires du pionnier et du devenir idéal de la nation, le hip répond par une fin de non recevoir et dessine plutôt une Amérique singulièrement autre, une Amérique résistante. Dans son analyse du massacre de My Lai, l'intellectuel activiste noir Lerone Bennett, Jr. exprime d'ailleurs bien les origines et le fonctionnement de la différence hip comme mode de connaissance et stratégie de survie :

Somebody was saying the other day in the *New York Times* that My Lai marked the end of America innocence. What innocence ? [...] African-Americans have no such illusions about American innocence. We know the real white America. We know that the white American innocence ended with the first massacre and the chaining of the first blacks. We know this country. In order to survive here, we had to know it. And so we can say that we know Lieutenant Calley in a way white Americans cannot know him, for we have lived with him for three hundred years. There has never been a day in our lives we did not face a Calley or a potential Calley. (1972 : 142)

Ce qui apparaît de plus en plus clairement ici, c'est que le hip, loin d'être un phénomène en marge de l'expérience américaine, ne cesse de la travailler de l'intérieur, d'en miner les fondements. Le hip implique l'existence d'une réalité en contradiction avec le Grand Folklore, exposant ce dernier comme un mensonge inconfortable. Comme le rappelle encore Bennett : « if black people are not what white people said they were, then white America is not what it claims to be. What we have to deal with here therefore is a contestation at the level of reality. We are engaged in a struggle over meaning, in a struggle over truth » (*id.* : 1). Le hip donne un visage aux ratés de la promesse, à la Grande Faim qui l'accompagne, en proposant une alternative froidement lucide au discours dominant.

Au fil du temps, le hip s'est ainsi constitué comme un espace alternatif permettant de penser l'expérience américaine autrement, une espèce de monnaie d'échange faisant l'objet d'un travail constant d'appropriation, de métissage et d'hybridation. Il est quelque chose que chaque laissé-pour-compte veut pour lui-même, l'objet d'un fantasme, d'une romance où il devient le symbole de la libération du poids de la promesse inaccomplie du Grand Folklore. Mais le hip est aussi difficilement accessible, demeurant pour l'essentiel une prérogative afro-américaine. Rêver le hip et se la jouer cool ne signifient pas forcément être hip soi-même ; le hip est un savoir et une illumination que ceux qui possèdent ont payés chèrement et qui demeurent difficiles à saisir de l'extérieur, surtout quand tout ce qui est réellement donné à voir est un imperturbable détachement. Mais c'est ce qui a toujours fait la force du hip, son efficacité, que ce soit pendant la période de l'esclavage, après la Reconstruction ou durant l'âge d'or du Black Power. À propos de ce dernier, Joseph R. Washington, Jr. écrira d'ailleurs : « Black Power is for many people a paradox surrounded by an enigma containing a mystery. Black Power raises more questions than answers, but this is more indicative of strength than weakness » (1969 : ix). Rien de plus déconcertant, en effet, que d'avoir devant soi quelqu'un qui sait quelque chose que l'on ignore et qui n'hésitera pas à s'en servir, mais qui refuse de partager le secret.

En attendant, libre à tous de chercher à imiter le cool afro-américain, clef esthétique du hip, dont les quatre principes fondamentaux sont résumés ainsi par Joel Dinerstein :

Cool the first : to control your emotions and wear a mask in the face of hostile, provocative outside forces. Cool the Second : to maintain a relaxed attitude in performance of any kind. Cool the third : to develop a unique, individual style (or sound) that communicates something of your inner spirit. Cool the fourth : to be emotionally expressive within an artistic frame of restraint (as in jazz or basketball). (1999 : 241)

Bref, rester impassible face à l'adversité, toujours apparaître calme et imperturbable, témoigner d'un style personnel unique et être capable de s'exprimer dans un régime de la retenue : en surface du moins, la posture même du parfait beatnik ou du parfait hipster contemporain.

2.3.2 Consommation d'une incompréhension

Le problème essentiel de la romance du hip afro-américain chez les beats et les beatsters est qu'il ne s'agit que d'une surface. Il n'y a ni transfert, ni contact réel. Ce que les beats et les beatsters consomment, c'est avant tout une incompréhension, une projection superficielle qu'ils ne parviennent pas à traverser. C'est bien pour cela que, à l'instar de Grace Elizabeth Hale (2011), nous préférons parler de « romance » pour décrire le phénomène. Hale utilise le concept de « romance of the outsider » pour définir « [the] knot of desire, fantasy, and identification » qui accompagne la croyance, répandue chez les Américains blancs appartenant à la classe moyenne (le groupe démographique auquel appartiennent la très écrasante majorité des beats et des beatsters), selon laquelle « people somehow marginal to society possess cultural resources and values missing among other Americans » (*id.* : 1). La « romance of the outsider » est la dynamique qui motive la tentative d'appropriation de l'esthétique du cool et des principes du hip chez les beats et les beatsters. Toutefois, comme le souligne la définition de Hale, c'est une tentative d'appropriation qui se fait sous le signe du fantasme et du désir – bref, en des termes non partagés et unilatéralement dictés.

D'une part, il serait faux d'y voir un phénomène né avec l'apparition des beats. Cette romance de l'autre, et plus spécifiquement de l'autre afro-américain, fait l'objet en Amérique d'une longue tradition remontant aux débuts des colonies. Le mode de résistance hip et la posture cool adoptés par les Afro-Américains ont eu comme effet de les construire au sein de l'imaginaire blanc américain comme une absence, un espace vide où il est possible de projeter à peu près n'importe quoi. Historiquement, devant l'isolationnisme résistant et le refus de prise de parole de la communauté noire, l'afro-américanité telle que perçue par les blancs s'est définie essentiellement à travers sa performance publique dans des contextes de communication asymétrique, la rendant vulnérable aux phénomènes de projection et aux appropriations tendancieuses. Des premiers ménestrels²² jusqu'aux rappeurs blancs contemporains, nous nous retrouvons ainsi avec une longue chaîne de blancs se prenant pour des noirs, projetant dans cette négritude artificielle les termes d'un imaginaire certes libérateur, mais qui entretient peu de liens avec l'afro-américanité véritable :

²² Ou « minstrels » en anglais, désignant les artistes populaires qui se peignaient le visage en noir pour imiter les Afro-Américains – à ne pas confondre avec les musiciens européens du Moyen-Âge.

Blackness could be anything. Blackness could be everything. African Americans might be enslaved, Jim Crowed, disfranchised, lynched, raped, abused, cheated, and discriminated against, but the minstrel show made 'blackness' into a medium of transformation and transcendence [...]. In the 1950s, rock and roll and, to a lesser degree, jazz gave many white teenagers, Beats, beatniks, and other bohemians access to this magic. With the right rebel sounds and the right rebel moves, white middle-class kids and even adults could dance right over the contradictions between their desire for self-determination and their desire for deeply rooted social connection. They could project their impossible longings for autonomy and rootedness onto African Americans and in their identification with blackness reabsorb a magical mix cleansed of contradiction. And if rock and roll did not work, if they were too old or too serious or too sophisticated for it, they could take up other white fantasies of black life and black people. They could imagine a whole hipster philosophy. They could write like a bebop horn. Black sound in white ears of white mouths or white pens became a threshold, a symbolic ground simultaneously inside and outside white life, a medium whites could use to reinvent themselves. As white Negroes, they could at last have it all, at least for the moment, at least for the length of the song. (*id.* : 51)

D'autre part, il est à noter que plusieurs théoriciens et critiques ont identifié cette consommation de modèles marginaux comme étant une constante des mouvements beat et beatster. Chez les beats, elle touche en fait autant la culture afro-américaine que les sous-cultures anomiques (toxicomanes, homosexuels, prostitués, etc.) : « If African Americans provided a valuable model because the system refused them, anomics were valuable because the system was incapable of assimilating and using them » (Holton, 2004 : 23). La marge que l'on s'approprié devient le lieu d'une contestation du système dominant, basée sur un glissement symbolique qui déplace le beat par rapport à sa position sociale initiale.

Chez les hipsters contemporains, on parle aujourd'hui davantage de « slumming » pour décrire le phénomène, mettant en évidence le statut social confortable de la plupart des membres du mouvement. Dans son ouvrage *The Sacred and the Profane : An Investigation of Hipsters*, Jake Kinzey précise que : « A general definition of slumming would be consuming Otherness (culturally/economically/sexually etc.) but always from the distance and position of social advantage » (2012 : sans pagination). Toujours est-il que, chez les uns comme chez les autres, l'emprunt d'une esthétique marginale ne s'accompagne pas d'un abandon de la position sociale initiale du sujet et entretient une barrière importante entre le beat ou le beatster et l'idéal marginal exploité. Bref, s'il y a ajout imaginaire et superposition partielle, il n'y a pas soustraction.

Cette consommation du hip et du cool par les beats et les beatsters demeure donc pour eux une façon de gérer les contradictions de la promesse et du Grand Folklore américain en en détournant les termes, mais ne doit pas être vue comme un mode d'accès pour comprendre le hip et le cool véritables. Il s'agit d'une afro-américanité reconstruite de l'extérieur, d'une romance qui s'approprie la surface du cool pour lui donner un sens autre construit sur mesure.

2.3.3 Traces d'une non-rencontre

Dans les écrits des beats comme dans ceux des beatsters, les traces de cette non-rencontre, vécue sous le signe de la romance, sont nombreuses. Les Afro-Américains et leur culture sont partout et nulle part à la fois : jazzmen silencieux peuplant les clubs fréquentés par les personnages des romans de John Clellon Holmes, figures d'illumination distantes dans les poèmes de Kerouac, altérité-limite dotée d'un puissant pouvoir d'attraction chez Jeffrey Joe Nelson, etc. Et toujours, le mouvement apparaît comme double : s'emparer d'une main pour attirer vers soi quelques éléments choisis de la culture afro-américaine, tout en repoussant de l'autre l'Afro-Américain lui-même comme sujet – manière de fermer les yeux sur la réalité sociale véritable de ce dernier. La romance ne s'engage pas, refusant de prendre sur elle le poids politique de l'échange.

Chez les critiques des auteurs de la beat generation, cette dualité fondamentale de la romance a souvent été pointée du doigt comme l'ironie invisible du mouvement beat, révélatrice d'une certaine incohérence :

it is notable that the Beats and associated countercultural movements of the 1950s seemed (with a few notable exceptions) largely uninterested in major political campaigns. Instead, they tended to appeal to what they identified as genuine 'American' values, such as individual freedom of choice, as alternatives to a corporate capitalism that they perceived to be corrupting American ideals.

Significantly, however, the language used to express these views often attempted to mimic the voices of an urban African-American culture largely denied both the freedoms that the Beats saw as epitomising true American individualism and the spoils of American national prosperity. There is an irony in this appropriation that appears to have been lost on many of the Beats themselves, since their focus on certain forms of African-American cultural production was not paired with much understanding of the historical factors that had helped to shape black art. (Gair, 2007 : 26)

En construisant leur propre version de l'afro-américanité, les beats ont projeté dans la figure du noir une liberté idéale qui s'accorde mal avec la réalité de la ségrégation et le racisme violent dont étaient victimes les Afro-Américains de l'époque. La possibilité même de la figure du noir chez les beats repose sur un aveuglement quasi total par rapport aux conditions sociales qui régissent l'identité afro-américaine, témoignant d'une naïveté pour le moins troublante. Le noir est doté d'un passé mythique et d'une promesse de liberté à venir, mais pas d'un présent.

En fait, cette tradition littéraire d'éviction du sujet afro-américain actuel de sa propre romance est probablement aussi vieille que la romance de l'afro-américanité elle-même. Même chez Walt Whitman, saint patron transcendentaliste des beats pourtant reconnu pour son humanisme universalisant, le noir n'est jamais une réalité concrète appartenant au domaine de l'actuel. Ce qui attire Whitman, c'est un certain *potentiel* projeté dans une figure idéalisée du noir. Comme le souligne Kenneth M. Price :

Whitman recurrently returns to the idea of a semi-divine origin and semi-divine destiny for blacks. But the middle ground is usually missing when he treats blacks. That is, his tendency is to exalt noble black people in the distant past and distant future and to think of blacks in the present as less than fully equal human beings. (2004 : 18)

C'est d'ailleurs un peu la même dynamique qui pousse Kerouac/Percepied à rompre avec Mardou Fox dans *The Subterraneans*. Si entretenir une relation avec une Afro-Américaine est intéressant comme *idée*, la réalité actualisée de cette relation est perçue comme trop « vulgaire » par le narrateur pour se développer à moyen ou à long terme. L'*idée* du sujet afro-américain a quelque chose de fascinante comme potentiel, à cause du passé fantasmé de la « race noire »²³, mais l'actualisation de cette subjectivité afro-américaine dans la même temporalité et le même espace que ceux occupés par le narrateur n'est pas jugée souhaitable ; la confrontation au réel ne fait qu'entraver la romance, menaçant les termes de l'imaginaire racial du narrateur.

²³ « 'Honey what I see in your eyes is a lifetime of affection not only from the Indian in you but because as part Negro somehow you are the first, the essential woman, and therefore the most, most originally most fully affectionate and maternal' » (TS : 94).

Mais *The Subterraneans*, de par l'intimité du contact entre le narrateur et le personnage afro-américain de Mardou Fox, fait un peu figure d'ovni dans la littérature beat. Habituellement, le contact est beaucoup plus distant, gardant le sujet beat bien loin de la réalité noire. Pour continuer avec Kerouac, nous pourrions par exemple évoquer l'exemple de *On the Road*, où les noirs que le narrateur rencontre sont les objets d'une projection imaginaire impliquant un déplacement temporel qui annule le potentiel politique du sujet afro-américain comme sujet actuel. À ce propos, James Campbell propose d'ailleurs une analyse peu flatteuse du lexique utilisé par Kerouac pour représenter les noirs qui peuplent son roman :

As he glided across the country, Kerouac met more blacks face to face than he ever had in Lowell or New York, but the vocabulary he uses to describe them is more reminiscent of a patrician abolitionist than a postwar would-be hip kid. Kerouac's blacks are 'wise and tired,' 'laughing,' 'joyous,' 'kindly,' 'patient,' 'sensuous,' 'sullen,' 'sad.' If not muttering a prayer, as they walk along a road or work in the fields, they are likely to be moaning a spiritual or an old blues. (1999 : 82)

Pour illustrer l'analyse de Campbell, nous pouvons évoquer ce passage du roman où Kerouac/Paradise apprend à cueillir du coton : « There was an old Negro couple in the field with us. They picked cotton with the same God-blessed patience their grandfathers had practiced in ante-bellum Alabama » (*OtR* : 96). Il y a en fait quelque chose d'extrêmement violent dans le traitement symbolique réservé au sujet afro-américain dans cet extrait : non seulement est-il glorifié pour son passé d'esclave, mais encore sa soumission et sa patience sont-elles vues comme ses plus belles qualités – sans aucune référence à la violence de la situation dans laquelle les Afro-Américains ont dû développer cette soumission apparente et cette patience comme tactiques de résistance. Si le hip et la façade du cool reposent sur une mise à distance du pouvoir blanc par un jeu de double-sens visant à permettre aux Afro-Américains d'aménager l'espace symbolique nécessaire à leur développement comme sujets, Kerouac s'avère être le dupe parfait. Il ne voit que la façade calme et apaisante du noir, demeurant pour l'essentiel aveugle aux tumultes réels et à la violence qui régissent la construction de l'identité noire dans le contexte américain. L'exercice subjectif de détournement que constitue réellement la mise en scène de la façade cool du hip échappe à Kerouac.

De semblables phénomènes de projection et une même naïveté se remarquent chez Ginsberg, qui idéalise les Afro-Américains comme des modèles de spontanéité et de libération des pulsions de l'individu. Ainsi, la vision de Ginsberg est une vision qui flirte souvent avec le primitivisme et avec l'exotisation du sujet noir. C'est cette vision qui conditionne, par exemple, les deux premiers vers de « Howl » :

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry fix (CP : 134)

Les Afro-Américains sont encore une fois évoqués non pas comme sujets, mais comme des accessoires-objets servant à situer le fantasme beat. Autrement, l'Afro-Américain demeure absent.

Cependant, de tous les discours sur les Afro-Américains qui ont circulé dans et autour de la beat generation dans les années 1950, le point culminant de la logique de la romance a probablement été atteint avec le fameux essai *The White Negro* de Norman Mailer, à qui on reprochait à l'époque d'essayer d'être « plus beat que les beats » (Baldwin, 1961 : 229). Chez Mailer, la figure du noir est reconstruite de façon à en faire un psychopathe à la recherche constante de l'orgasme, l'exemple même du « primitif » dont la vie entière est conditionnée par l'expérience des plaisirs sensuels :

Knowing in the cells of his existence that life was war, nothing but war, the Negro (all exceptions admitted) could rarely afford the sophisticated inhibitions of civilization, and so he kept for his survival the art of the primitive, he lived in the enormous present, he subsisted for his Saturday night kicks, relinquishing the pleasures of the mind for the more obligatory pleasures of the body, and in his music he gave voice to the character and quality of his existence, to his rage and the infinite variations of joy, lust, languor, growl, cramp, pinch, scream and despair of his orgasm. (TWN : 4)

Difficile de ne pas sourciller en lisant cela. Et ce n'est pas seulement une question de recul historique : même en 1957, lorsque l'essai de Mailer a été publié²⁴, les éditeurs ont jugé bon d'imprimer immédiatement à sa suite une réponse de Ned Polsky, pour en atténuer un

²⁴ Chez City Light Books, la même librairie/maison d'édition responsable pour la publication de « Howl » de Ginsberg et de plusieurs autres livres importants de la beat generation.

peu la charge raciste. De façon très juste et critique, Polsky remarque, à propos de la théorie de l'orgasme de Mailer :

Even in the world of the hipster the Negro remains essentially what Ralph Ellison called him – an invisible man. The white Negro accepts the real Negro not as a human being in his totality, but as the bringer of a highly specified and restricted ‘cultural dowry,’ to use Mailer’s phrase. In so doing he creates an inverted form of keeping the nigger in his place. (*TWN* : 26)

La centralité du noir comme figure chez les beats (nous reviendrons un peu plus loin au cas beatster) et leur intérêt général pour différents éléments issus de la culture afro-américaine (par exemple, le jazz et le jive talk) demeurent donc fondamentalement une mise à distance du noir réel.

2.3.4 Une figure sur mesure

Il serait conséquemment faux de chercher à comprendre la réalité afro-américaine à travers les textes des écrivains beats. Le noir des beats est le lieu d'une projection, un « nègre artificiel » (selon l'expression de Flannery O'Connor ; Lhamon, 1990 : 72) qui sert à définir le sujet beat plutôt que le sujet afro-américain. C'est d'ailleurs sous cet angle que l'analyse des références à la culture afro-américaine et de la construction des personnages noirs dans les textes beats est la plus productive. Car, en ne s'attardant qu'à la surface raciste de l'imaginaire racial de la beat generation, on en oublie l'essentiel :

Another way to understand it is to notice Kerouac offloading so many of his own needs and fears onto jazz and its black soloists that he created what Flannery O'Connor termed, in the same year, an ‘artificial nigger.’ Like so many other writers-performers of the fifties, even those who were sympathetic, even those who were black, Kerouac used the Negro as a metaphor of his needs. (*id.*)

Autrement dit, le noir hip, primitif et jazzy générique construit par les beats agit essentiellement comme figure, c'est-à-dire comme « sign[e] complex[e] » apparaissant dans une « situatio[n] de projection, où [sa] présence permet de cristalliser en une forme unique un ensemble complexe d'intentions et de désirs, de deuils et de craintes » ; son rôle en est en fait un d'« interprétant, de principe explicatif » (Gervais, 2007 : 205). Ainsi, le noir des beats vient travailler contre la promesse inaccomplie, évoluant dans les failles qui se développent en réponse aux tensions constantes entre Grand Folklore et Grande Faim. Il porte en lui une

réponse alternative aux discours dominants sur l'américanité : la promesse d'une potentialité différente, apte à calmer les angoisses des beats. Par rapport à la culture afro-américaine, le beat reste ainsi le perpétuel « outsider », construisant autour de signes de surface un système explicatif complexe qui a peu à voir avec leur sens interne. Pour paraphraser John Leland, dans son essai *Why Kerouac Matters* : Kerouac et ses contemporains sont définitivement des romantiques, pas des adeptes (2007 : 139).

Ce romantisme est d'ailleurs l'une des clefs pour la définition de la posture beat. Il y a une distance qui sépare le beat du sujet afro-américain, certes, mais aussi une volonté de communion symbolique, quelque chose comme la construction de ponts imaginaires à l'intérieur d'une relation de pouvoir on ne peut plus asymétrique :

Kerouac made his attraction to the down-and-out immediately apparent to his readers, and that attraction is one of the important meanings – along with the sense of keeping musical time – of the term *Beat*. Being down-and-out himself put Kerouac in touch with many of the same feelings that give rise to the blues, the dynamo that powers all jazz, including bop. Being down-and-out did not, of course, make him black, any more than participating in Bill Garver's daily routine made him a morphine addict, but it did put him in a position analogous to that of the bop musician, a position in the world that allowed him to empathize with the frustration, anguish, and indomitability that brought the great blues voices into being. (Jones, 1992 : 39)

Tout reste au niveau de l'analogie, des affinités perçues sur lesquelles on peut ensuite projeter ce que bon nous semble. La piste d'analyse de la marginalité partagée des noirs et des beats fonctionne tant que nous la laissons évoluer sur le plan de la construction imaginaire, de la projection métaphorique.

À travers leur reprise de la posture beat, les beatsters font encore aujourd'hui preuve d'une logique de projection similaire dans leur construction de la figure du noir et dans l'utilisation des références à la culture afro-américaine. À la différence de ceux des beats, leurs écrits n'ont jamais fait l'objet d'une quelconque étude à ce sujet, mais nous pouvons néanmoins y découvrir plusieurs traces de cette romance de l'autre. Par exemple, Christopher Rizzo idéalise les jazzmen noirs, leur dédiant plusieurs de ses poèmes, et place en exergue de son recueil *the Breaks* une citation de Ralph Ellison tirée du roman *Invisible Man* :

Invisibility, let me explain, gives one a slightly different sense of time, you're never quite on the beat. Sometimes you're ahead and sometimes behind. Instead of the swift and imperceptible flowing of time, you are aware of its nodes, those points where time stands still or from which it leaps ahead. And you slip into the breaks and look around. (cité dans *tB* : ii)

Tout au long du recueil de Rizzo, la référence jazz, les emprunts au jive talk et l'évocation de figures noires (auteur engagé dans le cas d'Ellison, jazzmen célèbres dans le cas des autres) servent toutefois davantage à l'établissement d'un rythme et à l'expression de la distance sous-culturelle beatster qu'à autre chose. Il y a appropriation au profit d'une esthétique beatster, mais la présence afro-américaine au-delà de cette appropriation reste mince et se construit principalement sur la base de clichés romantiques : omniprésence de la drogue, liberté sexuelle exacerbée, etc. Il n'y a pas à dire, on retrouve chez Rizzo toute l'apparence du hip, toute sa surface, mais aucun de ses enjeux ; il s'agit d'un hip parfaitement « beatsterisé ».

Chez Jeffrey Joe Nelson, la figure du noir est encore plus ouvertement l'objet d'un fantasme, le poète y projetant le manque qu'il ressent par rapport à sa propre identité blanche jugée insatisfaisante : « Exit the self. Black is beautiful. White is invisible. So alone » (*RTW* : 64). Nous ne sommes pas loin, dans le fond et dans la forme, d'un Kerouac qui se plaint de vouloir être n'importe quoi sauf ce qu'il est dans les faits, c'est-à-dire « a 'white man' disillusioned » (*OIR* : 180). Dans un des poèmes de *Road of a Thousand Wonders*, Nelson réactualise de même l'intérêt beat pour la musique afro-américaine (le jazz comme rythme, sous-culture et langage) en effectuant toutefois un glissement vers une référence contemporaine gangsta rap :

Listen Nigga's Tale

Listen Nigga smoke weed all day.
 Listen Nigga order Chinese dinners & don't pay.
 Listen Nigga got four baby girls & two boys.
 Listen Nigga got five baby mommas.
 Listen Nigga went to jail at sixteen.
 Listen Nigga was out at twenty-one.
 Listen Nigga called a cop a cracker.
 Listen Nigga knows how to work a hammer.
 Listen Nigga can cut some heads.

Listen Nigga use to work on the car lot before he got canned.
 Listen Nigga got a .38 in the glove box of his El Dorado.
 Listen Nigga got gold plated teeth. [...] (*RTW* : 149)

Nous reconnaissons ici le rythme du gangsta rap actuel, en plus de constater dans le poème une accumulation non négligeable de clichés populaires associés aux Afro-Américains. Nelson ne donne pas ici dans la subtilité. L'utilisation du terme « Nigga », habituellement réservé aux Afro-Américains lorsqu'ils s'adressent les uns aux autres, fait elle-même sourciller. Le but du poète n'est pas clair : dénonce-t-il une certaine branche de la culture afro-américaine qui glorifie la criminalité ? Se juge-t-il lui-même assez « cool » et proche de cette culture pour être écouté par ses représentants légitimes et en emprunter le langage ? Est-il plutôt en train de faire son propre portrait romantique d'une culture qu'il juge plus transgressive, libératrice ? Difficile à dire. Mais le noir de Nelson apparaît définitivement comme une caricature, une construction que s'approprie le poète pour construire sa propre posture et légitimer son appartenance sous-culturelle.

Pour modérer un peu cette représentation du mouvement beatster contemporain, notons que le même inconfort racial et que la même tentative de distanciation se retrouvent chez CAConrad, mais dans des versions plus subtiles. CAConrad cherche à s'éloigner de sa « blancheur », mais il ne se revendique pas directement de la culture afro-américaine pour autant : « I'm scared of / white people / when I visit / my family / white gets / dirty quick » (*TCR&I* : 83) ; ou encore, plus loin : « funny how / everyone who / tells me they'd / rather live in / centuries / past is / rich / and / white » (*TCR&I* : 90). La question raciale est problématisée, mais la réponse ne passe pas par une projection dans une nouvelle figure noire sur mesure. Idem pour le dedrabbt, qui se sert de ses origines sociales pour mettre en valeur le caractère absurde et incompréhensible de ses propres angoisses qui le poussent à fuir constamment, dans les drogues ou sur la route : « I was male, relatively white and didn't play a musical instrument. I wasn't persecuted or denied opportunities » (*Mdd* : 199). Autrement dit, chez ces deux auteurs beatsters, la blancheur demeure source d'inconfort et est traitée comme étant problématique, mais la réponse raciale est moins ouvertement dirigée vers un autre afro-américain romancé. Cet inconfort racial n'en est toutefois pas moins une trace supplémentaire du poids de l'héritage beat dans la sous-culture beatster, témoignant du jeu complexe d'emprunts et de références qui prend place entre les deux générations.

2.3.5 La réponse afro-américaine

L'étrangeté de cette construction par les beats et les beatsters d'une figure du noir comme point focal d'un imaginaire de la liberté et de l'épanouissement personnel – alors même que, comme nous le rappelle Luther S. Luedtke : « Perhaps the most agonizing contradiction in American culture has been the long coexistence of an official creed of individual freedom, equality, opportunity, and justice and the de facto, when not de jure, discrimination against African Americans » (1992 : 21) – n'a pas échappé aux critiques afro-américains. Plusieurs se sont ouvertement moqués de l'intérêt des beats et des beatsters pour le jazz et le hip, pointant du doigt les incohérences de leur romance raciale, alors que d'autres sont même allés jusqu'à les accuser de nuire à la cause des droits civiques en créant une version de la culture afro-américaine qui en masque en grande partie les enjeux sociaux véritables.

Le musicien et compositeur jazz Charles Mingus, par exemple, s'est déjà emporté à plusieurs reprises contre son public blanc, ne se gênant pas pour apostropher les gens venus l'entendre. Dans l'enregistrement d'un de ses concerts de la fin des années 1950²⁵, on peut l'entendre dire :

You haven't been told before that you're phonies. You're here because jazz has publicity, jazz is popular . . . and you like to associate yourself with this sort of thing. But it doesn't make you a connoisseur of the art because you follow it around. . . . A blind man can go to an exhibition of Picasso and Kline and not even see their works. And comment behind dark glasses, Wow ! They're the swingiest painters ever, crazy ! Well so can you. You've got your dark glasses and clogged-up ears. You sit there in front of me and talk about your crude love affairs. You sit there in front of me and push your junkie-style glasses up on your noses. (cité dans Monson, 1995 : 415)

Le musicien jazz, tant admiré par les aspirants hip qui constituent la scène beat(nik), se rend bien compte de la superficialité du contact et de l'impossibilité de l'échange : ce que les membres du public blanc consomment, à la manière des écrivains du mouvement beat, c'est une image sur laquelle ils peuvent projeter leurs propres aspirations, laissant le musicien seul sur scène avec sa frustration.

²⁵ Club de nuit Five Spot, à New York, 1959.

En 1972, l'activiste noir Lerone Bennett, Jr. dénonçait aussi en ces termes la longue tradition de romance de l'autre (ou « romance of the outsider », pour reprendre l'expression de Hale ; 2011) à laquelle adhèrent les beats et les beatsters :

An ominous manifestation of this schizoid symbolism is the cult of poverty, which romanticizes rats, roaches, heroin, and misery. Instead of painting poverty realistically as an evil imposed by an evil system, instead of probing deep into the root causes of poverty and presenting the appalling human costs of malnutrition, poor houses and lack of capital, some men paint a Rousseau-like picture of poverty as the incubator of wisdom and soul. Instead of telling men that poverty is not to be borne for a moment and that it is a holy duty – Allah requires it, Jehovah requires it, Damballa requires it – to smash a system which permits it, some men foolishly identify the black aesthetic with empty bellies and big-bottomed prostitutes. But to romanticize the tears and the agony of the people is to play them cheap as human beings. The tears are real, the fear of the pimp and the mugger and the landlord is real. The fear of the mother for the boy or girl trapped by an evil system and slowly surrendering to the devils of the street is real. Equally real is the fear and panic of a grown man reduced to a life of idleness and emptiness. One way of not taking that brother seriously as a man is to write bullshit about how cool he looks standing on that corner with a wine bottle, dying in broad open daylight. (Bennett, 1972 : 269-270)

La naïveté de la représentation des beats et des beatsters détourne l'attention des enjeux sociaux soulevés par la condition noire aux États-Unis. En romançant la pauvreté des Afro-Américains (comme le fait notamment Kerouac en parlant des cueilleurs de coton ; *OiR* : 96), les beats et les beatsters perpétuent inconsciemment le système de violence institutionnelle qui empêche les noirs d'accéder à de meilleures conditions de vie. Dans le cadre de leur romance, le sujet afro-américain n'est pas destiné à accéder à un statut social supérieur : sa marginalité et sa pauvreté sont idéalisées, transformées en conditions sociales désirables dont dépend la préservation des valeurs de liberté et de spontanéité que les beats et les beatsters associent à la figure du noir. La romance de l'autre a donc un prix humain : elle implique, pour les Afro-Américains, d'être « play[ed] cheap as human beings ».

Plus près de nous, dans un roman de 2008, Rayo Casablanca met en scène cette critique noire de la romance raciale. Toutefois, à la différence des deux autres critiques citées plus haut, celle de Casablanca s'attaque directement aux hipsters contemporains, venant boucler le circuit temporel beat-beatster. Dans son roman, intitulé *6 Sick Hipsters*, Casablanca met en scène un groupe de six amis résolument hipsters qui doivent se battre contre un mystérieux

tueur en série, le « Doctor Jeep », s'attaquant strictement aux membres créatifs de la scène sous-culturelle hipster de Brooklyn.

Il est important de mentionner ici que le livre de Casablanca ne s'inscrit pas dans notre corpus beatster : il s'agit plutôt d'un roman de « hipster-xploitation », qui exploite l'image du mouvement hipster dans les médias pour en faire le centre d'un roman hyper violent et sensationnaliste, rempli de spécialistes de la pornographie dinosaurienne, de babouins dressés pour tuer sur commande et de vilains qui se font démembrer à coups de fusil de chasse.²⁶ Casablanca démontre cependant une excellente compréhension des logiques de représentation hipsters, allant jusqu'à s'inspirer de l'univers burroughsien pour donner forme à la menace meurtrière au cœur de son récit (nous y reviendrons au chapitre 6). Donc, même s'il utilise l'imaginaire hipster pour créer une littérature de genre hallucinée en marge de la sous-culture hipster en tant que telle, l'auteur n'en demeure pas moins un critique brillant du mouvement.

Mais pour en revenir à la critique de Casablanca : dans un des chapitres, les six amis décident d'engager des « gangstas » noirs afin de liquider le Doctor Jeep, se sentant eux-mêmes incapables d'accomplir un tel acte. Mais en allant voir Lil'Chris, le gangster choisi, les membres du petit groupe se ridiculisent en utilisant des expressions qu'ils associent à la culture afro-américaine et en essayant de la « jouer cool », adoptant une attitude hip décalée. Lil'Chris se lance alors dans un long monologue, contenant l'extrait suivant :

I know you Williamsburg mothafuckers have this idealized vision of the muthafucking world. You think that you shine brighter than every other cracker in this world and you've got enough pity for the black man to steal his hip. You catch my drift, right ? I'm not interested in breaking down your fantasy world of cooler than this, cooler than that, but I will tell you all I don't believe in any of it. You can eat all the brown fucking rice you want and wear the fucking faggot ass girl's jeans, but you haven't convinced anyone but yourselves that you're important. This is economics, fools, nothing more. (6SH : 125)

Lil'Chris perçoit la tentative hipster de s'approprier le hip afro-américain, mais dénonce le « hip » résultant comme étant un hip d'emprunt basé sur une illusion. Dans un même

²⁶ De la même façon, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, plusieurs romans de « beat-xploitation » ont été publiés, dépeignant pour la plupart les mœurs sexuelles libérées des beats et des beatniks ainsi que leur consommation de drogue pour en faire la toile de fond de récits un peu débiles et franchement sensationnalistes.

mouvement, il se retire de l'équation, démontrant sa propre posture cool, et lève le voile sur le savoir fondamental de l'illumination hip véritable : tout n'est qu'une question d'économie et de relations de pouvoir. En quelques lignes, Lil'Chris sert aux hipsters qui le sollicitent une leçon de hip capable de faire rougir de honte n'importe quel « white negro » (ou « wigger ») essayant de flirter de trop près avec la romance de l'autre afro-américain – avant, bien sûr, d'exiger une compensation monétaire faramineuse pour accomplir le meurtre demandé. (Après tout, cela reste un roman de « hipster-xploitation », pas un traité de sociologie.)

Ces attaques de Mingus, de Bennett et de Casablanca restent cependant peu subtiles, dénonçant unilatéralement les torts de la romance raciale des beats, des hipsters et des beatsters sans jamais essayer de voir ce que cette romance peut apporter à ceux qui s'y complaisent et la travaillent. Car s'il y a construction d'une telle romance, avec sa figure noire idéalisée et tout l'imaginaire du hip (aussi emprunté soit-il) qui s'y rattache, c'est qu'il y a chez les beats et les beatsters *besoin* d'un tel espace de projection. La romance raciale des beats et des beatsters peut certes être dénoncée abondamment sous l'angle de sa pertinence politique et de sa justesse en regard des dynamiques véritablement à l'œuvre dans la culture afro-américaine, mais elle n'en est pas moins le lieu d'expression d'angoisses véritables.

Dans sa réponse au *White Negro* de Norman Mailer, intitulée « The Black Boy Looks at the White Boy », James Baldwin énonce d'ailleurs avec beaucoup de tact et de nuance cette critique plus partagée de la romance raciale beat, se détachant du courant intellectuel afro-américain très militant qui occupe le devant de la scène. En fait, dans sa réponse, Baldwin s'adresse non seulement à Mailer, mais aussi à Kerouac, se référant au célèbre passage « At lilac evening » de son roman *On the Road*. Dans *On the Road*, Kerouac écrivait :

At lilac evening I walked with every muscle aching among the lights of 27th and Welton in the Denver colored section, wishing I were a Negro, feeling that the best the white world had offered was not enough ecstasy for me, not enough life, joy, kicks, darkness, music, not enough night. [...] I passed the dark porches of Mexican and Negro homes ; soft voices were there, occasionally the dusky knee of some mysterious sensual gal ; and dark faces of the men behind rose arbors. Little children sat like sages in ancient rocking chairs. [...] I was only myself, Sal Paradise, sad, strolling in this violet dark, this unbearably sweet night, wishing I could exchange worlds with the happy, true-hearted, ecstatic Negroes of America. (179-180)

Tous les éléments dénoncés par les critiques de la beat generation et les auteurs noirs militants y sont : la réduction de l'Afro-Américain à un être primitif soumis à ses instincts sensuels, la glorification de la pauvreté dans laquelle il se retrouve et la projection romantique dans la figure du noir d'une sagesse plus grande censée naître de ces conditions. Mais, en faisant la critique de ce passage, Baldwin ne s'arrête pas à cette surface évidente et fautive de la romance raciale de Kerouac. Au contraire, il ouvre une porte qui détourne l'enjeu de cette romance :

Now, this is absolute nonsense, of course, objectively considered, and offensive nonsense at that : I would hate to be in Kerouac's shoes if he should ever be mad enough to read this aloud from the stage of Harlem's Apollo Theater. And yet there is real pain in it, and real loss, however thin ; and it *is* thin, like soup too long diluted ; thin because it does not refer to reality, but to a dream. (1961 : 231)

Baldwin perçoit que Kerouac se sert de la figure du noir pour accomplir autre chose qu'une représentation vraisemblable du sujet afro-américain réel, tout comme le font les autres auteurs des mouvements beat et beatster. La romance raciale des beats et des beatsters remplit une fonction positive pour permettre aux membres de ces sous-cultures d'investir un espace identitaire plus confortable. Dans un article sur l'hétérogénéité dans la littérature des beats, Robert Holton parle ainsi de ce processus de détournement à des fins identitaires, en se concentrant sur le cas de la musique bebop :

While it is certainly true that, as jazz musician Anthony Braxton has stated, 'bebop had to do with understanding the realness of black people's actual position in America' (Heble 39), the uses to which bebop was put extended beyond this to include a major and perhaps unintended contribution to the self-fashioning processes of alienated whites, whose knowledge of the actual position of African Americans was often quite limited. (2004 : 23)

Même si la compréhension est limitée, la contribution identitaire demeure majeure. Ainsi, cette romance raciale doit se comprendre en référence à elle-même, en lien avec les autres aspects du jeu postural des beats et des beatsters, notamment leur obsession pour le Grand Folklore américain et l'idéologie de la nation. La romance raciale est une réponse qui expose des inconforts et des failles identitaires typiquement beats et beatsters qui ont peu à voir avec la condition sociale afro-américaine.

Il arrive même parfois que des traces de cette dissociation entre la projection identitaire de la romance raciale et la situation afro-américaine réelle fassent leur chemin dans les écrits des beats et des beatsters, malgré le fort pouvoir d'attraction de la romance. Ces passages sont rares, mais permettent néanmoins de soutenir les critiques plus nuancées de Baldwin et de Holton. Même chez Kerouac, pourtant l'auteur le plus souvent attaqué dans tout le groupe pour ses représentations raciales naïves, nous assistons parfois à des instants de lucidité surprenants. Dans *Visions of Cody*, notamment :

I was also a beat hitch-hiker that nobody was giving rides to except one poor Negro soldier who tried to be nice to me when I asked him hep questions about Five Points the Denver niggertown and he didn't know, *not being involved in a white man's preoccupations about what colored life must be.* (292 – nous soulignons)

Toute cette obsession pour le hip, le jazz et la spontanéité noire n'a pas vraiment d'importance pour le véritable sujet afro-américain : la quête de « life, joy, kicks, darkness, music » (*OtR* : 180) chez Kerouac n'est que le reflet de ses préoccupations d'homme blanc, préoccupations qui s'avèrent effectivement un brin ridicules et impertinentes lorsqu'elles sont partagées avec un Afro-Américain authentique. Ultimement, Kerouac comprend que ses représentations raciales ne peuvent supporter le poids du contact froid et direct du réel.

2.4 Une posture de l'entre-deux

La posture des beats et des beatsters se situe ainsi dans un entre-deux, coincée entre une promesse insatisfaisante (le Grand Folklore de la nation qui tarde à advenir dans les faits) et la romance d'une figure afro-américaine « sur mesure ». Mais en choisissant cette romance raciale comme alternative pour compenser les manques de l'idéologie de la promesse, les beats et les beatsters se sont enfermés dans une contradiction, les deux imaginaires se rejetant mutuellement. Car l'idéologie du devenir idéal de la nation exige une mobilisation de chaque individu, un engagement actif à respecter les termes du pacte qui sous-tend la promesse originelle, alors que le hip afro-américain accuse devant le Grand Folklore une fin de non-recevoir : « In a world that is basically irrational, the most legitimate relationship to it is nonparticipation » (Jones, 1963 : 213).

En effet, cette résistance noire (ainsi que le sort général réservé à la minorité afro-américaine) mine complètement le récit idéologique de la nation, mettant en lumière son artificialité. Adopter une posture hip, c'est se déplacer dans un autre espace-temps que celui de l'idéologie de la promesse, s'évacuer soi-même du grand récit de la nation : « American history does not now exist and that it is impossible to integrate into a mythical whole that was created by ignoring [the African element]. So we are obliged to remind America that *American history does not exist* » (Bennett, 1972 : 39). L'Amérique hip vécue par les Afro-Américains n'est pas l'Amérique idéologique de la promesse. Au contraire, l'illumination hip ouvre sur la possibilité de la non-existence de la nation du Grand Folklore :

The method nowadays in history is to take a white syllabus and create an instant Negro syllabus by adding the words, 'The Negro in.' For example : 'The Negro in the Colonial Period' or 'The Negro in the Westward Movement.' But the Negro did not live in some of these periods. In fact, it is even doubtful whether whites lived in them. The point I'm trying to make here is the very simple one that George Washington and George Washington's slaves lived different realities. And if we extend that insight to all the dimensions of white American history, we will realize that blacks lived a different time and a different reality in this country. And the terrifying implications of all this (terrifying to whites) is that there is another time, another reality, another America, if you please. (*id.*)

De tout temps, cette capacité du hip et de la posture afro-américaine à défaire l'histoire nationale des États-Unis ainsi que l'espace-temps de la promesse est ce qui a constitué le hip comme menace efficace contre le pouvoir dominant – et c'est aussi ce qui a garanti la survie du hip et son efficacité symbolique, permettant aux Afro-Américains de se construire un espace de pouvoir marginal.

En se nourrissant à la fois de Grand Folklore et de romance hip, les beats et les beatsters flirtent donc dangereusement avec deux systèmes qui s'excluent mutuellement et qui entretiennent une relation on ne peut plus asymétrique. L'idéologie nationale de la promesse peut survivre tant qu'elle n'est pas confrontée à la résistance hip, alors que le hip afro-américain existe strictement pour défaire l'idéologie nationale de la promesse. La posture des beats et des beatsters implique de croire profondément en une Amérique mythique remplie de promesses, tout en idéalisant un mode de pensée et une posture noire qui en défont les fondements... Et ce n'est qu'au prix d'une réappropriation extrêmement détournée et

« créative » des principes du hip afro-américain que les beats et les beatsters parviennent à opérer une réconciliation qui demeure (assez évidemment) inconfortable.

Les configurations de la pensée des beats et des beatsters prennent ainsi souvent la forme d'étranges contradictions, de constructions de l'entre-deux qui opèrent la conflagration de principes qui pourtant devraient s'exclure : la pensée des beats et des beatsters se présente comme un mi-chemin paradoxal. Par exemple, dans le *White Negro* de Norman Mailer, alors que l'auteur essaie de clarifier la position hip du « nègre blanc » :

One is Hip or one is Square (the alternative which each new generation coming into American life is beginning to feel), one is a rebel or one conforms, one is a frontiersman in the Wild West of American night life, or else a Square cell, trapped in the totalitarian tissues of American society, doomed willy-nilly to conform if one is to succeed. (*TWN* : 3)

Le mouvement de la pensée de Mailer, qui reflète bien le mouvement de la pensée des autres auteurs beats et beatsters, opère un va-et-vient constant qui rapproche entre eux des éléments contradictoires : le sujet hip, pourtant par définition en dehors de l'espace-temps du Grand Folklore, est associé à la figure idéologique forte du pionnier de la Frontière et de l'Ouest américain ; et, malgré cette référence à un imaginaire qui fait appel à la figure du pionnier et à la Frontière (éléments au cœur de l'idéologie nationale du « self-made man »), l'argument culmine avec une dénonciation hip du tissu totalitaire de la société américaine... Le tout dans une seule et même phrase. C'est un collage fragile qui tient le coup tant qu'on n'y regarde pas de trop près, un arrangement d'imaginaires à l'équilibre précaire.

Mais c'est dans ce mouvement et dans ce déséquilibre que se comprend le mieux la posture des beats et des beatsters. Parce que c'est en s'engageant dans ce jeu de négociation sur le mode du mouvement que le beat et le beatster parviennent à s'accommoder de l'état inconfortable permanent dans lequel ils se plongent. La logique de la chose pourrait se résumer ainsi : l'imaginaire de la promesse et du Grand Folklore américain implique déjà un déplacement du sujet, une mise en mouvement vers un idéal à venir. À défaut de pouvoir réconcilier les *contenus* des imaginaires de la promesse et de l'illumination hip, le beat et le beatster optent donc pour un rapprochement au niveau dynamique : la romance du hip est traitée elle aussi comme une question de mise en mouvement, non pas comme un état à

atteindre. La quête du hip trouve sa justification dans le déplacement lui-même, dans l'entre-deux : « The misconception about the white negro is that he wants to be black. This construes race like the traditional notion of travel : you cross the road to get to the other side. But it misses the hip version²⁷, which seeks motion for its own sake » (Leland, 2008[2004] : 555). Les paradoxes de la posture des beats et des beatsters sont rendus supportables à travers la double mobilité des imaginaires invoqués : tout n'est qu'inconfort temporaire, appelé à se déplacer, suivant les courbes d'une double quête.

Les termes de cette réconciliation ne sont toutefois pas sans exercer un stress constant sur le sujet. Une telle position de l'entre-deux et une telle mise en mouvement soumettent l'individu à une gymnastique mentale et physique épuisante qui s'accompagne toujours d'un arrière-goût d'insatisfaction : promesse idéologique qui ne se réalise pas, hip romancé toujours un peu hors d'atteinte, difficultés à trouver un espace confortable entre les deux... Pas facile d'être beat ou beatster. Néanmoins, ce stress et cet épuisement sont tout aussi constitutifs de la posture des beats et des beatsters que les représentations et les idéaux qui en meublent l'imaginaire. En 1952, dans un article célèbre commandé par le *New York Times*, John Clellon Holmes décrivait ainsi l'ethos « beat » de sa génération :

More than mere weariness, it implies the feeling of having been used, of being raw. It involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul ; a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness. In short, it means being undramatically pushed up against the wall of oneself. (223)

Il s'agit presque d'un test d'endurance. Plus l'individu va loin et se confronte aux failles de l'idéologie américaine d'un côté et à son insuffisance hip de l'autre, plus il devient beat. Et c'est ce « beat », cette étiquette, qui donne son sens à l'entreprise. Comme le dit John Leland : « It [is] the light at the bottom of the tunnel » (2008[2004] : 235). Le beat s'abreuve de sa propre imperfection et des paradoxes des imaginaires qui le nourrissent :

At its most problematic, this devolves into hip's fetish for failure and self-destruction. Hip²⁸ is imperfect in the sense of being incomplete, transitional. More than any

²⁷ Leland réfère ici à la version blanche du hip, développée par les beats et les hipsters contemporains, et non à la version afro-américaine originale.

²⁸ Voir note précédente.

movement in this history so far, the Beats trumpeted their imperfections, trying to redeem America's flaws after its virtues had led it so disastrously astray. (*id.* : 248)

C'est ce que nous retrouvons entre autres dans le *On the Road* de Kerouac, à travers l'enchaînement des hauts et des bas qui modulent le récit : « Every joyous moment [...] ends up in disappointment and regret. Every big night precedes a painful 'morning after.' One continual refrain is the collapse that follows bliss, and so each event can be seen in its entirety as a fall from the Garden » (Theado, 2000 : 65).

Autrement dit, le sentiment de dépossession et de perte qu'entraînent les ratés de l'idéologie de la promesse et l'impossibilité de s'approprier totalement le hip, bien que servant de moteur à l'action et au mouvement, n'en affectent pas moins l'individu en le rendant toujours plus « beat », toujours plus épuisé. Dans un sens, c'est Kerouac qui écrit « I am made of loss » (*VoC* : 397) ou qui regarde les jeunes hipsters des années 1950 se promener à la recherche du prochain « kick », « like so many Samuel Beckett heroes in the Abyss » (*DA* : 141) ; c'est Ginsberg qui s'exclame « America I've given you all and now I'm nothing » (« America » ; *CP* : 154) ; et aujourd'hui, c'est le *dedrabbitt* qui affirme qu'il ne se sent pas « treated badly, but wrongly, played with » (*Mdd* : 5) et qui décrit sa propre expérience comme « horrific, horrible and sad » (*Mdd* : 60).

Nous insistons donc sur la nécessité de définir l'ethos beat, objet d'une réappropriation chez les beatster contemporain, comme un ethos basé sur le malaise et l'inconfort. Les beats et les beatsters vivent avec les deux composantes principales de leur imaginaire, la promesse américaine et la romance du hip, une relation amour-haine d'attraction-répulsion qui les force à se plonger dans une performance délicate d'équilibriste, à cause même de la façon dont ces deux systèmes se rejettent mutuellement. C'est une Amérique un peu cruelle, où on oublie facilement les autres laissés derrière :

--Aha... why are we not with our children in America ?

SILENCE

--Because nobody wants us there.

GRAMPA MERCY BEGINS TO WEEP. (ZR : 81)²⁹

Ou, comme le résume Kerouac : « America is as free as that wild wind, out there, still free » (*DA* : 20), mais « Gad I hate / America with a passion- / ate intensity » (*BoS* : 148). L'Amérique des beats et des beatsters est un rêve qui charme autant qu'il dégoûte, coincé entre deux modèles.

2.5 Conclusion : une tragique expiation

Dans ce chapitre dédié à la construction imaginaire des États-Unis chez les beats et les beatsters, nous avons proposé une réflexion en deux temps : premièrement, nous avons défini le paradoxe américain et les principaux éléments qui, au sein de la nation, donnent leur forme au Grand Folklore et à la Grande Faim (pour reprendre les expressions de Max Lerner ; 1987[1957] : 468). Deuxièmement, nous avons investigué les origines du hip et sa récupération, vécue sous les modes de l'incompréhension et de la projection, chez les beats et les beatsters contemporains.

Ce que nous avons retenu de notre portrait des grands mythes sociaux américains révèle une nation idéologique paradoxale, à la temporalité inversée. Basée sur la promesse d'un moment fondateur à venir, la temporalité américaine se vit comme une longue Genèse devant un jour ouvrir sur un idéal aux dimensions bibliques. Mais les termes de la promesse (liberté, égalité des chances, accès aux ressources, etc.) sont trop énormes pour ne pas contenir en eux-mêmes leur propre impossibilité (Marcus, 2006 : 11). C'est là le drame de la nation : chaque individu est appelé à aller de l'avant, à s'inventer une posture de pionnier pour participer à la réalisation d'un projet disproportionné et voué à l'échec. Entre la promesse et son accomplissement, le réel résiste, et les individus qui s'engagent à respecter le pacte ne peuvent que vivre cette déception comme une trahison dont ils partagent le blâme.

²⁹ Extrait du livre *Zero Readership* du poète beatster contemporain Filip Marinovich. Dans ce passage, il rapporte une conversation entre ses grands-parents, restés en Europe de l'Est lorsque les parents de Marinovich ont décidé d'émigrer aux États-Unis.

Quant au hip, il s'agit avant tout d'une stratégie de résistance développée par les Afro-Américains en contexte d'esclavage. Avec son esthétique cool détachée et le refus de participation qui lui est associé, le hip permet aujourd'hui encore aux Afro-Américains de s'aménager un espace identitaire d'expression par l'inversion symbolique des relations de pouvoir instaurées par les blancs. Le hip est une mise à distance qui rejette les termes de la promesse du Grand Folklore, le récit d'une Amérique autre qui échappe à la temporalité mythique de la nation.

La posture des beats et des beatsters s'élabore quelque part entre les deux, dans un constant va-et-vient. Les auteurs des deux mouvements empruntent largement au Grand Folklore et en utilisent les termes pour explorer leur américanité, notamment à travers des figures comme celle de Neal Cassady, mais cette entreprise s'avère souvent insatisfaisante. Comme plusieurs, ils se heurtent aux ratés de la promesse. Pour compenser, les beats et les beatsters ont développé une véritable romance raciale autour de la figure de l'afro-américain et de l'esthétique du hip. Le hip des beats et des beatsters n'a pas grand-chose à voir avec le hip véritable et se consomme surtout sous le signe de l'incompréhension, mais il n'en demeure pas moins que ce déplacement permet aux membres des deux mouvements de projeter dans une zone de résistance en marge du Grand Folklore un ensemble d'angoisses et d'insatisfactions difficiles à articuler autrement.

L'adoption d'une posture construite sur la base de deux systèmes de représentation aussi éloignés (plus encore : qui se rejettent mutuellement) n'est toutefois pas sans générer son lot de tensions et de paradoxes. En fait, ce n'est qu'en vivant leur expérience hip sous le signe de la mobilité que les beats et les beatsters parviennent à opérer une réconciliation dynamique approximative des deux systèmes : toute contradiction n'est que transitoire. Mais l'opération n'est pas évidente et prend place au prix d'un inconfort et d'une fatigue qui renvoient l'individu dans un état de plus en plus « beat », aux frontières de lui-même – à l'image du personnage d'Agatson (basé sur Bill Canastra) dans le *Go* de John Clellon Holmes, incarnation parfaite de cet extrême destructeur :

But just as they pulled away from the curb toward Seventh Avenue, he seemed to boil over, his shoulders contorting and his mouth torn sideways like a ragged wound. He

craned out of the window, far, far out, and started to scream with terrible, piercing earnestness :

‘Fuck you ! Fuck you ! Fuck you !’

Just that snarling curse, shouted over and over again, at everything : the cars, the buildings, the deaf night itself ; those two crude words, full of outrage and horror, thrown into the streets like crashing bottles.

‘Fuck you ! Fuck you ! Fuck you !’ (*Go* : 274)

Sous la tension et l'épuisement, c'est la rupture qui guette, amenant l'individu à maudire cette réalité qui refuse de plier dans un sens comme dans l'autre.

Bref, la posture des beats et des beatsters est une tragique expiation, à travers la romance raciale du hip, des ratés du Grand Folklore. Il s'agit d'une tentative de rattraper quelque chose de perdu, mais dont la trace subsiste :

Chase it – chase it back, Ginsberg chasing King chasing Lincoln chasing Winthrop chasing the right words to say what the town he was about to found was for, so many speakers along the way trying to say how people lived in the trap that had been set for them, caught between the promise and its betrayal, the betrayal itself the spark of the promise as time went on. Like all time travelers, we find that we can change nothing. We can only relive the prophecies, once made, as if they were never fully lived – except in those moments when the prophecies were made. (Marcus, 2006 : 284)

Les beats et les beatsters se réinventent constamment dans le mouvement, engagé dans une quête dynamique de réconciliation d'imaginaires schizoïdes. Comme le résume John Leland, ils sont « between states, neither one nor the other, [...] forever on the road » (2008[2004] : 558).

PARTIE II : IMPLICATIONS THÉORIQUES

CHAPITRE 3

STRUCTURE ET TEMPORALITÉ DE LA ROMANCE

« an essential part of the romance consists in the quest for the expression of something that, by definition, can never be fully known and directly articulated »

– Winfried Fluck, « 'The American Romance' and the Changing Functions of the Imaginary »

3.1 Introduction

Depuis le début de notre thèse, nous faisons un usage abondant du terme « romance », tantôt en référence à la « romance of the outsider » de Grace Elizabeth Hale (2011), tantôt pour mettre en lumière les manipulations opérées par les beats et les beatsters sur le réel afin de le redéfinir en des termes plus proches des grands mythes sociaux américains, aménageant ainsi un espace imaginaire échappant aux contraintes sociales factuelles de leur époque. Même le sous-titre de notre thèse, « L'imaginaire national, la romance et le mythe dans la sous-culture américaine », insiste sur cette idée. C'est que, en discutant de la posture beat et de sa reprise beatster, nous ne pouvons nous empêcher de les penser en termes de « postures de la romance », comme si toute l'entreprise des beats et des beatsters nous invitait à réinvestir et à actualiser le concept proposé par Richard Chase en 1957, dans son ouvrage *The American Novel and Its Tradition* – le réinvestir et l'actualiser non seulement pour en faire le dénominateur commun permettant d'isoler une longue tradition littéraire américaine, mais aussi pour définir un véritable mode relationnel apte à rendre compte du mode d'être au monde des beats et des beatsters. En effet, les postures beat et beatster, comme postures d'un entre-deux dynamique et inconfortable, suggèrent l'investissement d'une position intenable qui appelle à la romance. Richard Chase ne définissait-il pas justement les littératures de la romance comme ces littératures « which take their form and tone from polarities, opposites, and irreconcilables » (1957 : 1) ? Et là où Chase propose une liste de caractéristiques

formelles, nous voyons quant à nous se profiler un ensemble de dynamiques, une logique relationnelle complexe ne ressemblant à aucune autre.

Mais un tel emprunt mérite plus d'explications. Dans ce court chapitre théorique, nous commencerons par proposer une définition formelle de la romance, afin de cerner les frontières du concept dans sa forme originale. Pour ce faire, nous étudierons d'abord ses liens avec le Grand Folklore américain, avant d'énumérer ses principales caractéristiques. Ensuite, nous verrons en quoi la transmission des formes et de l'ethos de la romance est liée à l'influence littéraire persistante de la Renaissance américaine, manière une fois de plus de penser l'héritage transcendantaliste des beats et des beatsters, puis nous explorerons quelques-unes des composantes plus théoriques de la romance (temporalité, tension, importance de l'incomplétude et rôle de l'échec) qui influencent sa structure et suggèrent l'existence d'un mode relationnel lui étant propre. Finalement, nous définirons les postures de la romance et de la méta-romance chez les beats et les beatsters, ce qui nous permettra de nous questionner sur leur charge mélancolique inhérente et les problèmes qu'elles soulèvent.

3.2 Une approche formelle

La romance a fait son apparition aux États-Unis vers le milieu du 19^e siècle. Bien que le terme ait précédemment été adopté en histoire littéraire pour identifier certains types de récits médiévaux européens, puis pour qualifier la littérature de genre sentimentale, l'utilisation du terme « romance » dans le contexte qui nous intéresse permet de faire la distinction entre une forme typiquement américaine de récit et le simple « novel », ou roman d'inspiration européenne. À la base, ce sont les œuvres d'auteurs comme Herman Melville et Nathaniel Hawthorne qui ont permis à des théoriciens tels que Richard Chase de définir les termes de la romance américaine. Cependant, plusieurs autres auteurs de la Renaissance américaine et des générations littéraires postérieures en ont eux aussi adopté l'ethos et travaillé différents aspects, élargissant de beaucoup les limites originelles du concept.

3.2.1 Le Grand Folklore et la romance

La romance, comme forme littéraire foncièrement américaine, dérive en grande partie du contact de l'individu avec ce que Lerner appelle le Grand Folklore (1987[1957] : 468),

évoqué à plusieurs reprises au chapitre précédent. En fait, la construction de la nation américaine comme nation idéologique, basée sur un ensemble de grands mythes sociaux tournés vers un idéal à venir contenu dans une promesse, a eu pour effet de déplacer les préoccupations des nouveaux immigrants et des premiers Américains vers un territoire imaginaire doté de dimensions inédites (Rezé et Bowen, 1998 : 155) : la mystique de la promesse, la poussée vers l'Ouest et le mythe de la frontière, la Nouvelle Jérusalem, le contact avec la nature sauvage – toute la configuration idéologique de la nation invitait l'individu à penser ses conditions d'existence comme un défi, une épreuve morale contenant de multiples risques. Le projet américain initial impliquait ainsi une quête à la responsabilité partagée de tous, demandant pour sa réalisation une réinvention totale de l'individu. Comme le résumait Michel Rezé et Ralph Bowen :

This exhilarating expectation liberated the writers' imaginations ; they could reappropriate to themselves the old epic stories of ancient times, break the codified form of the novel, forget about petty social preoccupations and sentiments and give Promethean dimensions to man's life in a new literary form, the romance. (*id.*)

Dans son interprétation sociologique, la romance est née de la configuration territoriale, idéologique et imaginaire unique des colonies américaines. En investissant cette configuration nouvelle, les auteurs de la nation naissante ont inventé une littérature en marge de la littérature du continent européen, donnant forme à la romance.

3.2.2 Principales caractéristiques

Dans le sens que lui donnent Richard Chase (1957), Samuel Chase Coale (1985), Evan Carton (1985), Winfried Fluck (1996) ou même Michel Rezé et Ralph Bowen (1998), la romance se caractérise d'abord par un déplacement de l'environnement du récit par rapport au roman européen. Là où le roman européen privilégie les environnements restreints ou fermés permettant de saisir les interactions de différents types sociaux dans des contextes codifiés, la romance préfère les espaces vastes et sauvages et les héros solitaires, en marge des institutions (*id.* : 155). La romance se présente plus souvent comme « a kind of 'border' fiction », située aux limites « between civilization and wilderness » (Chase, 1957 : 19). Dans ce contexte, la quête de la romance est « moral or spiritual », plutôt que « material or emotional » comme celle du roman européen (Rezé et Bowen, 1998 : *id.*). Selon Richard

Chase, se sont d'ailleurs les contradictions et les paradoxes de la culture américaine qui donnent sa forme à la romance (1957 : 1), par opposition au roman européen qui met en scène les effets de formes sociales fixes et cohérentes. De plus, ces contradictions et ces paradoxes ne sont pas vécus comme des obstacles devant être surmontés : au contraire, la romance favorise l'exploration des possibilités esthétiques « of radical forms of alienation, contradiction, and disorder » (*id.* : 2) plutôt que la résolution des tensions. Ce qui motive la romance, c'est l'éternel combat du bien et du mal, appréhendé selon une logique manichéenne (Coale, 1985 : 11), de même que les formes de désordre et d'aliénation qui en découlent (Chase, 1957 : 11).

Un autre aspect central de la romance est l'importance des libertés prises dans la représentation du réel : on y retrouve moins de détails que dans le roman européen, et l'action n'y est pas soumise à une obligation de réalisme (*id.* : 13). D'ailleurs, l'action est plus fréquemment symbolique ou idéologique que réaliste, prenant parfois la forme de « tableaux épisodiques » légèrement décousus (Coale, 1985 : 11), et a souvent préséance sur le personnage (Chase, 1957 : 13). Contrairement au personnage du roman européen, le personnage de la romance possède de même une dimension sociale et historique plus faible, et on ne connaît souvent que peu de détails sur ses origines ou sa configuration psychologique. Essentiellement, le personnage s'engage dans des quêtes profondes mais étroites, selon des modalités obsessives (*id.*).

Le personnage classique de la romance est un homme blanc en quête d'auto-affirmation, ayant pour compagnon « a native American or dark-skinned outsider living on the fringes of society » (Fluck, 1996 : 416). À ce sujet, Winfried Fluck qualifie la romance (se moquant au passage du cynisme de certains critiques) de « literature of rebels and outcasts who elude the iron grip of middle-class conformity » (*id.* : 417) : « For one group, the romance is a representative genre because it expresses a lingering American 'immaturity' and summarizes an unfortunate American tradition of 'lighting out for the territory' in evasion of social responsibility » (*id.* : 417). Le personnage de la romance est un personnage en fuite, quelque part entre la figure du pionnier et celle du rêveur romantique à la recherche de solitude. Bref, la romance est une littérature de grands espaces et de héros solitaires, de paradoxes et de symboles, trouvant dans les marges du social l'expression d'une certaine liberté.

3.2.3 La « constante transcendentaliste »

Considérant l'obsession des beats et des beatsters pour les auteurs de la Renaissance américaine et les transcendentalistes, il n'est pas étonnant de retrouver plusieurs traces de la romance dans leurs écrits : la romance de la figure de l'Afro-Américain, compagnon idéalisé et distant ; les grands espaces parcourus à la recherche de soi-même ; les références aux grands mythes de la nation ; les héros marginaux, cherchant à échapper à leurs origines sociales ; etc. Si tous n'écrivent pas des romances à proprement parler dans le style idéal de Hawthorne, tous écrivent sous l'influence d'un ethos de la romance, la romance devenant en retour une modalité centrale de l'être au monde des beats et des beatsters. Lorsque John Clellon Holmes s'amuse à associer des auteurs défunts à ses amis écrivains, il le faisait d'ailleurs en s'inspirant des auteurs de la Renaissance américaine : Kerouac pour Melville, Ginsberg pour Whitman, lui-même pour Hawthorne (Hamilton, 1996 : 124). Pour reprendre Cynthia S. Hamilton : « Holmes saw the Beats writers as the new Romantics, the participants in a new American Renaissance » (*id.*).

Cette filiation imaginaire profonde, qui permet de passer d'un grand mouvement littéraire à l'autre dans l'histoire américaine en revenant constamment à la Renaissance, nous ramène au phénomène que Roger Asselineau a baptisé la « constante transcendentaliste » :

Transcendentalism, far from being a dead and irrelevant philosophy confined to the first half of the nineteenth century, is a fertilizing undercurrent, a constant in American literature from Emerson down to our own time [...]. One of the implications of this permanence is that most American novelists are essentially poets, who write romances rather than true novels. They believe in insights rather than ideas, in intuitions rather than cold reason. They are 'failed poets,' as Faulkner once said of himself (1980 : 5)

Une bande de poètes ratés, donc, qui écrivent des romances ou qui « romancent » ce qu'ils écrivent, l'un ou l'autre. D'ailleurs, comme le souligne Christopher Gair dans son essai sur la contreculture américaine, l'étude de l'impact du transcendentalisme sur les beats constitue statistiquement le sujet le plus traité par les critiques et les théoriciens qui s'intéressent à la beat generation au-delà du biographique (2007 : 11). Il semble bel et bien

qu'il s'agisse là de la constituante incontournable de leur posture littéraire, ou du moins de la plus évidente.³⁰

Mais nous tenons ici à souligner que, bien que la romance puisse être considérée comme une forme restreinte (dont Nathaniel Hawthorne est peut-être, à la lumière de tous les critères évoqués, le seul et unique adepte véritable ; Carton, 1985 : 1), il nous paraît contreproductif d'en limiter l'étude à sa simple définition initiale, surtout dans la perspective des études d'Asselineau (1980) ou de Gair (2007). Pour rendre au concept de romance la juste part qui lui revient dans le paysage littéraire américain, nous préférons le considérer, à l'instar de Winfried Fluck dans son étude de « 'The American Romance' and the Changing Functions of the Imaginary », comme « a discursive set of possible components which can be arranged in varying, ever new combinations, depending on the changing functions the text is to fulfill » (1996 : 419). Car la romance se constitue d'un ensemble de composantes profondément américaines que plusieurs ont travaillées et se sont réappropriés de manières diverses : si on l'a vue apparaître dans une forme idéale dans le contexte de la Renaissance américaine, la romance ne cesse de revenir depuis dans les déclinaisons les plus variées.

Ainsi, le phénomène de constante décrit par Asselineau (1980) mobilise en retour plusieurs des mécanismes de l'influence poétique décrits en 1973 par Harold Bloom, et implique de la part des beats et des beatsters une bonne part de « misreading » (5) et de « creative correction » (30) par rapport aux références transcendentalistes originales. Il ne faut donc pas s'étonner des variations qui apparaissent ici et là, entraînant dans les écrits des beats et des beatsters le détournement de certains principes esthétiques originaux de la romance. Encore une fois, nous désirons nous distancier d'une étude comparative trop formelle entre les romances du 19^e siècle et nos corpus beat et beatster afin de favoriser l'approche de Fluck (1996 : 419). Aussi, malgré les libertés prises par les auteurs beats et beatsters dans leur interprétation de la romance, ce qui compte est que l'esprit général qui préside à leur être au monde en tant qu'écrivains demeure à peu de choses près le même que celui des transcendentalistes et des premiers « romanceurs » : c'est toute leur « imaginative

³⁰ En fait, pour plusieurs, la romance serait en quelque sorte LA grande constante en littérature américaine (Fluck : 1996), une espèce d'attitude générale sous-jacente qui conditionnerait depuis plus de 150 ans la production littéraire nationale – et, à plus forte raison, la part beat de cette production.

identity » qui est formée par cette filiation imaginaire (Bloom, 1973 : 71), se révélant, selon la formule de Bloom, « as much also his precursor's as any man's fundamental nature is also his father's, however transformed, however turned about » (*id.*).

3.3 Enjeux théoriques de la romance

Pour comprendre la romance comme constitutive de la posture des beats et des beatsters, il importe toutefois de revenir d'abord sur quelques-uns de ses enjeux à partir d'une position plus théorique. Temporalité, importance de la tension, mécanismes de l'incomplétude et de l'échec – ce n'est en effet qu'après en avoir cerné les conséquences que nous pourrions enfin définir ce à quoi ressemblent les modes relationnels de la romance des beats et de la méta-romance des beatsters, au-delà de la romance comme simple forme.

3.3.1 La temporalité

La temporalité de la romance est un sujet peu discuté par les théoriciens et les critiques, mais toutefois central pour en saisir les mécanismes. Car la temporalité de la romance est une temporalité de l'imminence et de l'à-venir³¹ : l'enjeu de la romance ne se situe jamais vraiment dans le temps du récit, mais dans le futur indéterminé qui lui succède. Essentiellement, la romance ouvre un espace de possibilités tourné vers autre chose et se déplace en quelque sorte toujours un peu plus loin qu'elle-même. Lawrence Buell décrit le phénomène dans son essai de 1973, *Literary Transcendentalism. Style and Vision in the American Renaissance* : « The structure, tone and themes [...] all convey a strong but precarious sense of imminent fulfilment. The possibilities are boundless, but nothing may come of them ; the world is full of meaning, but that meaning is yet to be disclosed » (165). La romance se plait en surface dans le déséquilibre et les contradictions irréconciliables du

³¹ Dans le cadre de cette thèse, nous utiliserons dorénavant l'orthographe « à-venir » pour distinguer ce qui relève spécifiquement de la temporalité de la romance – par opposition au concept plus général d'« avenir », compris simplement comme « ce qui arrivera dans les temps futurs » (Larousse, 2009 : 85). Nous désirons ainsi attirer l'attention sur la nature *active* et *en travail* de la temporalité de la romance, où ce qui est appelé à se produire dans le futur mobilise le désir et fait l'objet d'une préparation dans le présent. L'« à-venir » concerne ce vers quoi tend le sujet de la romance et qui se présente comme étant sur le point d'advenir, sous le mode distinct de l'imminence. L'« à-venir » se distingue ainsi de l'« avenir » pris dans son sens plus large, englobant quant à lui tout ce qui se situe au-delà du présent, indépendamment de son rôle dans la romance, de sa désirabilité ou du travail impliqué dans la préparation de son avènement.

présent, mais annonce en même temps l'avènement d'un « autre chose » dont on devine les contours, même s'il est encore impossible de s'en saisir pleinement – un « autre chose » incertain, qui peut advenir ou ne pas advenir et qui inquiète. Autrement dit, la romance se pense comme obéissant à une dynamique du seuil, de la temporalité transitoire prolongée. Parallèlement, le rôle de la romance n'est pas de franchir ce seuil : elle se complait plutôt dans le paradoxe d'une imminence permanente, ne levant jamais le voile sur les termes exacts de l'à-venir annoncé.

Il s'agit probablement d'une des raisons pour lesquelles la romance préfère les personnages mystérieux, possédant une fonction symbolique élevée, plutôt que les personnages constitués en types sociaux du roman européen classique. En fait, plusieurs personnages des romances se pensent comme des figures, pointant vers la « révélation d'un sens à venir » (Gervais, 2007 : 19) qui dépasse le sens immédiatement perceptible du récit. Comme nous le rappelle Bertrand Gervais, la figure est chargée d'une signification en attente d'interprétation, mais résiste au geste interprétatif qui cherche à la révéler (*id.* : 16). La mise en scène de figures dans la romance (phénomène déjà observé chez les beats et les beatsters ; voir section 2.2.4) se présente ainsi comme un des mécanismes permettant de donner forme à cette temporalité du seuil et de l'imminence, donnant à voir la logique de l'à-venir perpétuel. Vivre sous le mode de la romance, c'est vivre toujours un peu avant, en attente d'une possibilité dont l'imminence conditionne tout l'horizon temporel de l'individu, relégué dans l'attente à une posture transitoire.

3.3.2 La tension

Le déploiement de la romance dans cette temporalité de l'imminence permanente implique en retour un travail perpétuel de l'individu en tension vers un idéal encore inatteignable. Le sujet de la romance est un sujet agité, qui fait l'expérience de cette position du seuil dans la fébrilité. Vivre sous le mode de la romance, c'est tendre activement vers quelque chose, à l'instar d'Allen Ginsberg qui termine son long poème « America » en annonçant : « America I'm putting my queer shoulder to the wheel » (*CP* : 156). En bon Américain, le sujet de la romance n'est pas un sujet passif, mais un sujet qui prend en charge sa mise en mouvement vers l'à-venir qui l'obsède. Le sujet de la romance est un héros qui

s'élance vers un destin dont il ignore encore la forme exacte, mais dont il perçoit les signes dans tout ce qui l'entoure.

De tous les auteurs de la Renaissance américaine, génération qui a le plus participé à l'élaboration de la romance comme nouvelle forme littéraire, c'est chez Whitman que cette logique de la tension est la plus évidente. Mitchell Robert Breitwieser, dans un essai de 1983, parle des poèmes de Whitman comme de « poèmes de la crise » ou « crisis poems » (142) : le sujet whitmanesque est à la fois le sujet qui n'est pas encore et le sujet qui est destiné à être, tendu dans l'entre-deux de son à-venir imminent et de sa position sur le seuil, pris dans le paradoxe de ce que Heidegger qualifiait de « 'no-more of the gods that were and the not-yet of the god that will be' » (*id.*). De façon très pertinente, Breitwieser souligne que cette position n'est pas sans violence pour le sujet de la romance :

The great poems are dynamic fields in which the two 'I's' are simultaneously extant, at the instant of violent parturition that hurts both the mother-self and the infant-self. Always already expelled from the Eden of safe and settled legitimacy, the released 'I' never reaches the India it tends toward. It remains naked, unclothed by either self-centered particularity or representative inclusion, always a traveler let out of the bias of home, heading in a direction but not arriving, meanwhile curious about the actual glory of 'elder, mullein, poke-weed,' and the thousand other surrounding things suddenly available to catastrophically freed attention. (*id.*)

Le sujet de la romance whitmanesque est un sujet orphelin dont l'existence tend vers un non-accompli qui le laisse, dans l'attente, pris dans un monde chargé de signes contradictoires – car la mise en mouvement implique toujours le danger de se perdre en chemin.

Encore là, cette particularité de la romance nous invite à penser le rôle central des figures dans la construction d'un mode d'être au monde de la romance. Les sujets de la romance, construits en figures, demeurent fonction d'un à-venir et impliquent ce même travail et cette mise en mouvement permanente :

Une figure ne peut être préservée dans un idéal de fidélité ; elle ne peut être uniquement un modèle, un type, composé à l'aide d'un ensemble déterminé d'éléments, comme un mot dans un dictionnaire. Elle ne peut être une loi, appliquée de façon mécanique. Elle requiert que des processus soient mis en jeu, que des marques et des traces en soient proposées qui permettent de dépasser la simple comparaison pour se porter du côté du

mouvement et de l'émotion [...]. Elle requiert qu'il y ait de la vie, et que ce présent où elle doit apparaître ne soit pas uniquement fonction d'un passé qu'elle a pour seul but de reproduire tel quel, mais soit aussi ouvert sur un avenir qui lui donnera une direction vers laquelle tendre. (Gervais, 2007 : 62)

C'est ce qui explique en partie que les théories du personnage élaborées pour rendre compte du personnage dans le roman européen classique soient si peu adaptées pour parler du personnage-figure de la romance américaine. Le sujet de la romance n'est pas le signe de son passé ni l'indicateur des circonstances sociales dont il est issu ; il est le signe d'un à-venir au dévoilement imminent mais encore en attente, se pensant selon une logique temporelle inversée. La tension active qui caractérise le mode de la romance donne aux sujets de celle-ci le rôle de précurseurs, d'embryons de types futurs qui se retrouvent, dans l'attente, en conflit avec les circonstances de leur réalité immédiate et la temporalité présente.

3.3.3 Importance de l'incomplétude

Ce qui se dessine peu à peu, c'est le portrait d'un mode de la romance où tout reste condamné à l'ouverture et à l'incomplétude : seuil qu'on ne traverse jamais, à-venir en situation d'imminence permanente, spectre de potentialités encore inconnues, décalage temporel du sujet comme précurseur d'un « pas encore » obsédant, etc. Fondamentalement, la romance demeure conditionnée par l'idéologie américaine et ses grands mythes sociaux : la romance, tout comme la nation, est un projet, une promesse trop vaste qui contient en elle-même sa propre impossibilité et qui n'est jamais tout à fait prête pour son propre avènement. Le moment de clore ou d'accomplir la promesse n'est pas encore venu, mais sa survie idéologique est nécessaire à la perpétuation de la nation ; de la même manière, la romance nécessite une absence de finalité, une ouverture appelant à sa passation et à sa continuation. La fermeture de la romance avant le dévoilement des potentialités contenues au-delà du seuil signifierait sa mort, l'immobilisation et la capitulation du sujet face à son propre destin. Dans une étude à propos des mécanismes de la romance chez Emerson, Susan L. Field écrit :

Passion keeps a romance from ending. The problem with even a happy ending is that it is an end, the end ; the story is over, which means that something is dead. [...] Any romance worth its salt tugs at us, invites us to abandon ourselves to the tale, and then casts us back into our world with a little bag of wonderworkers : the terms of the tale. What we do with those terms, with that language and vision, transforms and prolongs the romance. (1997 : 8-9)

La fonction essentielle de la romance en est donc une de passation : la romance communique un projet encore ouvert, une promesse en attente d'accomplissement. L'aventure de la romance se reprend toujours sur le seuil, toujours un peu plus près (du moins, l'imagine-t-on) de le franchir. La romance est une course à relais qui implique activement les individus à venir, les destinataires de la romance. Bref, à l'image du Grand Folklore qui lui donne sa forme et son contenu mytho-social, la romance fonctionne en tant que discours idéologique. L'ouverture et l'incomplétude de la romance sont des invitations à sa prolongation, un jeu de passation qui prend corps entre l'auteur de la romance et son lectorat, entre une génération littéraire et une autre qui décide d'en réinterpréter la posture.

En retour, le passé interprété sous le mode de la romance demeure un passé non pas accompli et révolu, mais ouvert et riche en potentialités latentes. Lorsque la romance s'attarde au passé, ce n'est pas pour se complaire dans sa contemplation passive mais pour le réactiver, pour le forcer à participer à son projet. Comme le résume Robert D. Richardson, Jr. à propos de l'œuvre d'Emerson (qui illustre brillamment cette relation par rapport aux époques passées) : « Emerson obviously had precociously grasped the idea that any serious understanding of the past would have to reanimate what seemed dead, regarding as present and unfinished what one had previously thought of as past and done » (1978 : 67). Le passé est une potentialité en attente que l'on actualise pour changer l'équilibre des forces à l'œuvre dans l'immédiat, façon de pousser plus fort contre le seuil de l'à-venir imminent. Garder la romance ouverte et incomplète, c'est se donner les outils pour mobiliser le passé tout entier dans l'effort de tension qu'implique de se penser comme sujet de la romance : si l'histoire est restée ouverte, c'est que la fin n'a pas encore été décidée et qu'il est possible d'y ajouter un nouveau chapitre, de la forcer toujours un peu plus. Dans cette logique temporelle inversée, caractéristique du mode d'être au monde idéologique des États-Unis, ce n'est pas le futur qui est rempli de potentialités à activer, ouvert à toutes les manipulations ; c'est plutôt le passé, jamais vraiment fini ni pleinement advenu. Le futur est quelque chose que l'on est destiné à découvrir tel qu'il doit être, même s'il tarde à se manifester – et le passé est quant à lui ce que l'on utilise et que l'on laisse ouvert dans l'espoir de travailler un peu plus fort vers ce futur entouré de mystère. Ultiment, participer à la romance et vivre sa condition d'imminence

permanente, c'est accepter de toujours laisser ouvert son propre projet pour le constituer soi-même en précédent mobilisable à destination de successeurs à venir.

3.3.4 La dynamique de l'échec

Une des meilleures façons d'assurer cette ouverture et cette incomplétude de la romance est la mise en scène de l'échec : faire échouer les sujets de la romance, encore et toujours, pour laisser à d'autres l'opportunité de reprendre un projet encore en suspens. Mais comme la romance se déploie à hauteur de mythes, côtoyant les sphères du Grand Folklore de la nation, l'échec qu'elle met en scène est souvent un échec grandiose, échappant à la banalité de l'échec ordinaire. Les sujets de la romance essaient grandement, sentant sur eux le poids de cette étrange temporalité de l'imminence, mais sont aussi voués en retour à échouer avec grandeur tant que le seuil résiste devant l'à-venir. Ainsi, tout comme la nature, les quêtes et les tourments des personnages-figures de la romance, l'échec de la romance est surdimensionné.

Et là où la romance devient *posture* de la romance, pour les auteurs qui s'en font les passeurs, vivre sous le mode de la romance est aussi une affaire de démesure, jusque dans ce même échec nécessaire. Autrement dit, pour les auteurs de romances et les adeptes d'une posture de la romance (nous la définirons plus en détails au point suivant), le projet proposé dans les écrits reflète souvent un projet de vie démesuré qui appelle, de part et d'autre, à l'échec grandiose – comme dans le cas d'Emerson, un des premiers « romanceurs » américains :

At about the time he resigned his ministry, Emerson undertook a project of astonishing boldness, one that would have enormous consequences for our culture. That this project was doomed to fail, it takes no great wisdom to recognize. [...] What I want to stress, from my non-Emersonian angle of vision, is that it *was* great, a new and heroic 'errand into the wilderness.' Before such failure, mere success hardly signifies. (Howe, 1986 : 15)

Bref, en poussant l'idée plus loin, c'est bel et bien l'échec du projet qui devient garant de la réussite de la romance. Si les idéaux d'Emerson n'ont jamais réussi à se matérialiser dans la société américaine, c'est justement ce « laissé en suspens » qui fait que l'on y retourne encore aujourd'hui – pour voir ce qui pourrait se produire si, peut-être, avec un peu de chance

ce coup-ci... Réussir un projet, c'est courir le risque de le voir faillir plus tard. Échouer avant même d'être parvenu à ses fins, c'est éloigner ce second échec potentiel, qui lui seul aurait le pouvoir de mettre en lumière les failles et les torts du projet initial. Chaque nouvel échec de la romance en protège ainsi le projet et la structure idéologique : tant que tout demeure au niveau idéal, comme à-venir promis, la romance peut se préserver intacte. Comme le résume Irving Howe : « failing in success, succeeding in failure » (*id.* : 89).

De plus, cette mise à distance du succès dans un échec nécessaire ne fait que renforcer la distanciation entre le sujet de la romance, précurseur de types à venir, et son contexte social immédiat. Le sujet de la romance, comme Emerson à son époque, est condamné à être un « revolutionist without revolution », un « reformer without reforms », un « prophet without... » (*id.* : 40) – une vision d'un à-venir plutôt que le signe d'un présent assumé. Plus nous nous enfonçons dans les mécanismes de la romance, plus nous voyons à quel point ils forment système.

De même, lorsque la romance revient sur le passé pour en réactiver les possibilités, ce qu'elle y contemple est avant tout la beauté de l'échec. Le passé est réactualisé pour son échec, ou plutôt pour ce moment antérieur où est survenu l'échec mais où la réussite était encore possible. Il suffit de reprendre ce moment et d'essayer à nouveau – avant d'échouer soi-même, laissant la place au prochain. L'échec se suffit à lui-même, comme mécanisme de passation d'un « instant du possible ».

Cette logique est pleinement saisie par William S. Burroughs, qui l'utilise pour mettre en scène la romance de ses Wild Boys (*The Wild Boys* et *Port of Saints*) et autres membres de la Johnson Family (*The Place of Dead Roads*). La société qu'essaient de faire advenir les héros de Burroughs est une société potentielle encore en attente. Dans leurs efforts pour lui donner forme, les Wild Boys et les Johnsons échouent encore et encore, mais de nouvelles vagues de garçons arrivent constamment pour reprendre le flambeau. Car ce qui compte pour la survie de la romance n'est pas le nombre des échecs qui se succèdent, mais la promesse de la victoire potentielle qui demeure juste de l'autre côté du seuil : « Yes we can lose any number of times. They can only lose once » (*TPoDR* : 219). Dans la logique de la romance, le passé peut s'étirer et se reconfigurer pour accommoder un nombre infini d'échecs, variations sur un

même moment où la victoire semble toujours un peu possible, permettant en retour au projet de perdurer comme promesse de cette victoire idéale dans un à-venir au-delà du seuil.

3.4 Définir une posture de la romance

À la lumière de ces quelques mécanismes fondamentaux qui qualifient les dynamiques profondes de la romance, nous voyons enfin se dessiner les contours d'une romance comprise comme mode relationnel : une façon de se penser par rapport à un monde qui n'est jamais vraiment là, jamais vraiment accompli. La logique de la romance pourrait en quelque sorte se résumer ainsi : tendre vers un idéal dont l'avènement semble imminent, manquer le saut par un échec grandiose, laisser le projet ouvert pour en permettre la reprise, et recommencer. Vivre sous le mode de la romance, c'est accepter de ne jamais vivre pleinement ce dont on se veut le signe visible, c'est opter pour une posture décalée de potentialité éternellement en attente. La romance se pense sous le signe du désir, « chronicl[ing] and convey[ing] longing » (Field, 1997 : 156) d'une génération à l'autre.

La posture de la romance est donc une posture profondément paradoxale, tout comme la posture beat (voir chapitre précédent). À l'instar du projet beat, la romance vient travailler contre le monde factuel en mettant en place plusieurs mécanismes contradictoires. Pour reprendre Evan Carton : « [The romance] designates a shared and self-consciously paradoxical literary enterprise : the quest to locate the real by means of imagination and language, the quest – to put its paradox more insistently – to *create* the world as it is or to *describe* it as it does not appear » (1985 : 21). *Créer* le monde tel qu'il est, le *décrire* tel qu'il n'apparaît pas : entreprise impossible s'il en est une, construisant le monde comme un paradoxe – toujours déplacé en temps, en lieu et en manière par rapport à lui-même. Et tout comme les beats réussissent à rendre leur posture moins inconfortable en refusant de trop se rapprocher du réel (notamment en ignorant la charge politique de la situation afro-américaine), la romance implique une distanciation du sujet par rapport au monde qui l'entoure par un mépris volontaire des détails ordinaires (Chase, 1957 : 13) : en vivant selon les termes d'une potentialité en attente et en acceptant cette inadéquation temporelle par une évacuation du trop actuel, le sujet de la romance réduit la résistance inconfortable des faits au profit du grand récit de son projet.

Conséquemment, une posture de la romance doit se penser comme une posture prophétique. En citant abondamment Gillian Beer, Winfried Fluck souligne que

the romance is the genre in which the imaginary is liberated in a search for the articulation and fulfillment of desires : '[...] The romance gives repetitive form to the particular desire of a community, and especially to those desires which cannot find controlled expression within society. ... Romance, being absorbed with the ideal, always has an element of prophecy. It remakes the world in the image of desire.' Indeed, it is this search for an object not yet existing or not yet accessible, 'but possible and desirable,' which provides the only common link between otherwise widely divergent definitions of the romance. (1996 : 422-423)

Le processus prend la forme d'une quête dynamique étrange, qui se joue sur plusieurs plans temporels à la fois : un passé réinvesti et réactivé, un présent rejeté et un à-venir potentiel incertain. Et c'est en se faisant soi-même le symbole d'un à-venir au-delà du seuil et en activant des forces et des signes annonciateurs dans le passé que le sujet de la romance se transforme en prophète. Le sujet de la romance n'est jamais autrement que pour un à-venir qui lui échappe encore, et n'a somme toute d'autre mission que de passer à d'autres cet à-venir sous la forme d'une quête destinée à être remise en scène.

Bref, le mode de la romance est un mode du « pas encore » qui échappe à l'individu et qui le déplace subtilement en dehors du réel et de l'actuel. Mais, alors même qu'il échoue à son projet, c'est la constitution de cet échec en promesse de victoire future qui fait du sujet de la romance le sujet d'une temporalité prophétique. Le sujet de la romance est taillé pour l'échec parce qu'il se projette dans un idéal qui n'est pas supporté par ses circonstances immédiates, mais c'est en retour cette inadéquation qui invite à la reprise – dans l'espérance, plus tard, de circonstances plus favorables. Une posture de la romance est de ce fait une posture du mouvement, sans point de repos ou de destination finale. Rappelons-le : une romance qui atteint sa complétion est une romance qui cesse d'exister. Et c'est sous le signe de cette posture de la romance que s'interprète le mieux la posture beat : il s'agit d'une énième reprise du projet, d'une réactualisation qui s'inscrit dans une temporalité prophétique globale profondément américaine et encore ouverte. À propos de Jack Kerouac, John Leland écrit d'ailleurs : « steeped in the American romance of Walt Whitman, he's on a quest, not a breakout or a mutiny. [He] wants to belong » (2007 : 11).

Pour revenir à cette continuation beat de la romance, une de ses manifestations les plus célèbres est probablement le fameux « not yet » à la fin de *Go* de John Clellon Holmes. Pendant tout le roman, les personnages sont confrontés à leur propre mal-être, témoignant de l'inconfort fondamental de la posture beat : en attente de quelque chose de plus, d'une société plus ouverte ou simplement de quelque chose en quoi croire, les personnages flirtent avec la culture jazz, s'engourdissent dans les drogues et l'alcool, multiplient les aventures sexuelles et lancent de douloureux « Fuck you » (*Go* : 274) à la face du monde (au sujet de ce passage, voir la conclusion du chapitre précédent).

Dans les derniers paragraphes du livre, Paul Hobbes, l'alter ego de l'auteur, revient d'une longue nuit dehors avec son épouse. Sur le pont du traversier qui les ramène vers leur domicile, Hobbes observe la ville :

For a moment he stood there in the keen gusts that came up in the middle of the river, and searched the uptown towers of that immense, sparkling pile for the Chrysler Building, so that he might look just north of it and imagine that he saw lights in their apartment.

'Where is our home ?' he said to himself gravely, for he could not see it yet. (*Go* : 311)

Cette dernière phrase est en fait la toute dernière phrase du récit : partout, le personnage principal, héros de la romance, est entouré des signes d'une promesse à venir, d'un monde nouveau, et ne cesse de désirer son avènement. Parallèlement, il ne peut s'empêcher de se sentir en porte-à-faux par rapport au monde réel qui l'entoure, dans la mesure où celui-ci ne reflète pas dans son actualité les termes de cet à-venir idéal, s'avérant conséquemment décevant et inconfortable. Mais le roman ne prend pas fin lorsque le personnage atteint enfin sa destination, ce « home » tant désiré : plutôt, le mouvement est laissé en suspens, incomplet. Plus encore, le point d'arrivée n'est pas encore visible, demeurant résolument au-delà du seuil et masqué par les signes prophétiques de son avènement. Le « not yet » du traversier devient le symbole du « not yet » du projet de la romance, dramatisant de façon visible son incomplétude et l'incapacité du personnage à réussir dans la poursuite de sa romance. Au final, il y a acte symbolique de passation dans l'échec, laissant à d'autres le soin de réinvestir le projet.

Mais avant de définir plus en détails ce à quoi jouent exactement les beats et les beatsters dans leur romance, il importe d'introduire ici une nuance entre les deux, entre beat generation et beatsterisme. Car si les beats étaient plus visiblement en ligne directe avec la tradition de la Renaissance américaine et les termes initiaux de la romance, les beatsters, eux, ont une posture générale qui tient déjà un peu plus de la méta-romance, ou de l'art de romancer certains états de la romance en se glissant dans la brèche ouverte par le moment immédiat de l'échec plutôt que dans le moment inaccompli de la victoire possible – ce qui a notamment pour effet de déplacer légèrement la relation des beatsters avec l'échec qui assure l'incomplétude et la passation du projet de la romance (nous y reviendrons). Il s'agit d'une des conséquences d'ajouter une médiatisation supplémentaire dans la récupération par les beatsters de la romance des beats : nous n'assistons pas à la passation d'un projet dans une logique purement littéraire-à-littéraire, mais à une passation hautement détournée.

En fait, c'est que les beatsters ont déjà une idée forte de la beat generation avant même d'entrer en contact avec ses écrits, ce qui implique la reprise de la romance beat en des termes profondément altérés, engageant en périphérie autre chose qu'elle-même. Dans son introduction à un ouvrage pédagogique sur l'enseignement de la beat generation, Robert Bennett énonce le problème :

I am not fully convinced that contemporary students' interest in Beat culture can always be equated with their espousal of Beat countercultural sensibilities. My experience teaching Beat texts has confirmed Lawlor's claim that many contemporary students are indeed 'ready to celebrate' the Beats, but I am concerned that many of those students want to celebrate the Beats precisely because it is much easier to *celebrate* them today than it was to *be* them in the 1950s. To begin with, there is a qualitative difference between actively producing a contemporary cultural revolution and belatedly consuming that revolution fifty years after the fact. After all, many contemporary students have been introduced to Beat culture not at bohemian poetry readings or in seedy jazz clubs but rather by advertisements for Gap khakis or by Rhino Record's three-volume *Beat Generation* CD. After recognizing how many contemporary references to Beat culture invoke the Beats for nostalgic or commercial purposes, one cannot effectively teach Beat culture to contemporary students without critically analysing how the Beat Generation's cultural project has already been either largely accomplished or seriously co-opted for other purposes, and consequently it no longer functions as an active or progressive countercultural movement. Unless students can critically distinguish between authentic countercultural movements and the various ways in which those movements are neutralized, co-opted, and commodified, they might celebrate a contemporary image of

the Beat Generation which significantly differs from the Beat Generation's historical reality. (2002 : 5-6)

Les beatsters appartiennent-ils à ce groupe, en train de célébrer ce qui s'avère être avant tout une image de la beat generation cooptée par les médias ? Que romancent-ils au juste, le projet beat ou une certaine image beat construite par d'autres en dehors de leurs écrits ? La réponse exacte serait probablement : un peu des deux. Le problème fondamental est qu'il serait faux de penser qu'une lecture sérieuse des écrits des beats et qu'un engagement subséquent de l'individu dans une posture beatster viennent automatiquement annuler les effets de ce contact médiatisé initial avec l'image commercialisée de la beat generation. Encore une fois : il y a addition dans l'opération posturale, non pas soustraction.

L'une des conséquences de cette médiatisation commerciale dans la passation du projet beat est que cette passation se manifeste souvent davantage comme la passation d'une certaine forme de désir, d'une manière de vouloir et de tendre vers quelque chose, plutôt que comme la passation du contenu du projet lui-même. Autrement dit, là où les beats s'intéressaient avant tout aux termes du pacte américain formulé par les auteurs de la Renaissance, réfléchissant au caractère idéologique de la nation, les beatsters vont plutôt chercher dans les beats une manière de désirer quelque chose.

Même si nous avons parfois tendance à fusionner les postures beat et beatster sous l'appellation de « posture des beats et des beatsters » lorsque nous en analysons les points communs, il ne faut donc pas perdre de vue cette différence fondamentale qui nous invite à penser la sous-culture beatster comme une sous-culture de la reprise posturale, et non comme un simple calque anachronique de la posture beat qui l'inspire. Les relations transcendantalistes-beats et beats-beatsters s'interprètent en conséquence différemment, selon des modalités légèrement décalées.

Ainsi observons-nous souvent chez les beatsters une romance non pas du projet de la romance beat, mais directement de l'échec de celui-ci, sans autre médiation apparente. Comme si les beatsters se sauvaient déjà un peu de la nécessité d'essayer « pour de vrai », trouvant dans cet échec lui-même un état réconfortant. Les beats avaient encore la pulsion d'essayer grandement avant d'échouer à même échelle ; les beatsters ont tendance à se

représenter comme étant perdants d'avance, relayant la romance dans l'échec avec une tentative minimale d'actualisation du projet – ce que nous serions tenté de qualifier de logique de l'économie d'efforts exemplaire. Les beatsters ne reprennent pas le projet de la romance beat un pas en arrière, au moment où la victoire était possible, mais à partir de l'échec en tant que tel. Ce qui compte pour eux, c'est le désir que met en lumière cet échec, la possibilité de partager avec une génération passée un rêve à la forme unique, aussi inactualisé soit-il. Le mouvement de la méta-romance beatster en est un de dépolitisation et de désinvestissement plus grands de la romance par rapport au réel, en faveur de ses autres fonctions symboliques.

Mais ce petit bémol qui module notre compréhension des différences entre postures beat et beatster, entre romance et méta-romance ne change en rien l'importance de la définition d'une posture de la romance et de la romance comme mode relationnel pour comprendre les dynamiques à l'œuvre chez les beats et les beatsters. Il y a des variations entre les deux, nous l'admettons sans problème, mais ces variations n'annulent pas les effets de la romance.

Cela étant établi, nous chercherons dans les prochaines sections à définir à quoi jouent les beats, et à quoi jouent en retour les beatsters dans leur méta-romance de la romance beat.

3.4.1 Renaissance américaine et beat generation : ce qui aurait pu être

Lorsqu'elle a fait son apparition, la romance des auteurs de la Renaissance américaine se pensait comme une tentative de ressusciter les termes du pacte idéologique de la nation, afin d'appeler la réalisation de la promesse et l'avènement d'une société plus proche de son destin mythique. Il s'agit de la toute première manifestation de la romance américaine : une tentative de réactiver les idéaux des pères fondateurs, en réaction aux mythes révolutionnaires qui étaient en train d'en prendre la place au milieu du 19^e siècle. Dans cette perspective, les valeurs et les potentialités contenues dans les écrits des auteurs de la Renaissance américaine constituent ce que Donald E. Pease nomme des « visionary compacts » :

The Revolutionary mythos sanctioned a notion of negative freedom keeping the nation's individuals separate from one another. Visionary compacts sanctioned terms of agreement from the nation's past – capable of bringing together the nation's citizens in the present. Instead of corroborating the Revolutionary mythos which would have

justified a civil war, [the writers comprising what we refer to as our American Renaissance] restored the terms constitutive of the nation's civil covenant, terms of agreement every American citizen could acknowledge as binding. At a time in which many Americans used the Revolutionary mythos to guarantee self-interest, these writers returned to the nation's grounding compact in order to reflect on what was in the general interest of the nation. (1987 : x)

Nous percevons ici le mouvement temporel de la romance : chercher dans le passé des potentialités inaccomplies, pensées comme des « moments possibles » en attente, et les réactiver en prévision d'un à-venir autre – bref, redresser le passé de la nation pour exercer une pression sur le présent et orienter différemment le futur. Il s'agit d'une gymnastique mentale plutôt exigeante, demandant de l'individu un acte de foi important envers les termes du Grand Folklore. Autrement dit, le mouvement de la romance est le mouvement du « ce qui aurait pu être » : en imaginant ce qui aurait pu être autrement dans le passé et en invitant une relecture de ce dernier en fonction de ses potentialités latentes plutôt qu'en fonction des faits accomplis, les auteurs de la Renaissance américaine opèrent un déplacement du présent. Plus précisément, ce déplacement s'effectue sur le mode imaginaire du « comme si »³² : l'horizon des conséquences potentielles des moments possibles réactivés dans le passé écrase les détails des circonstances factuelles immédiates, justifiant en retour l'avènement d'un futur lui aussi déplacé.

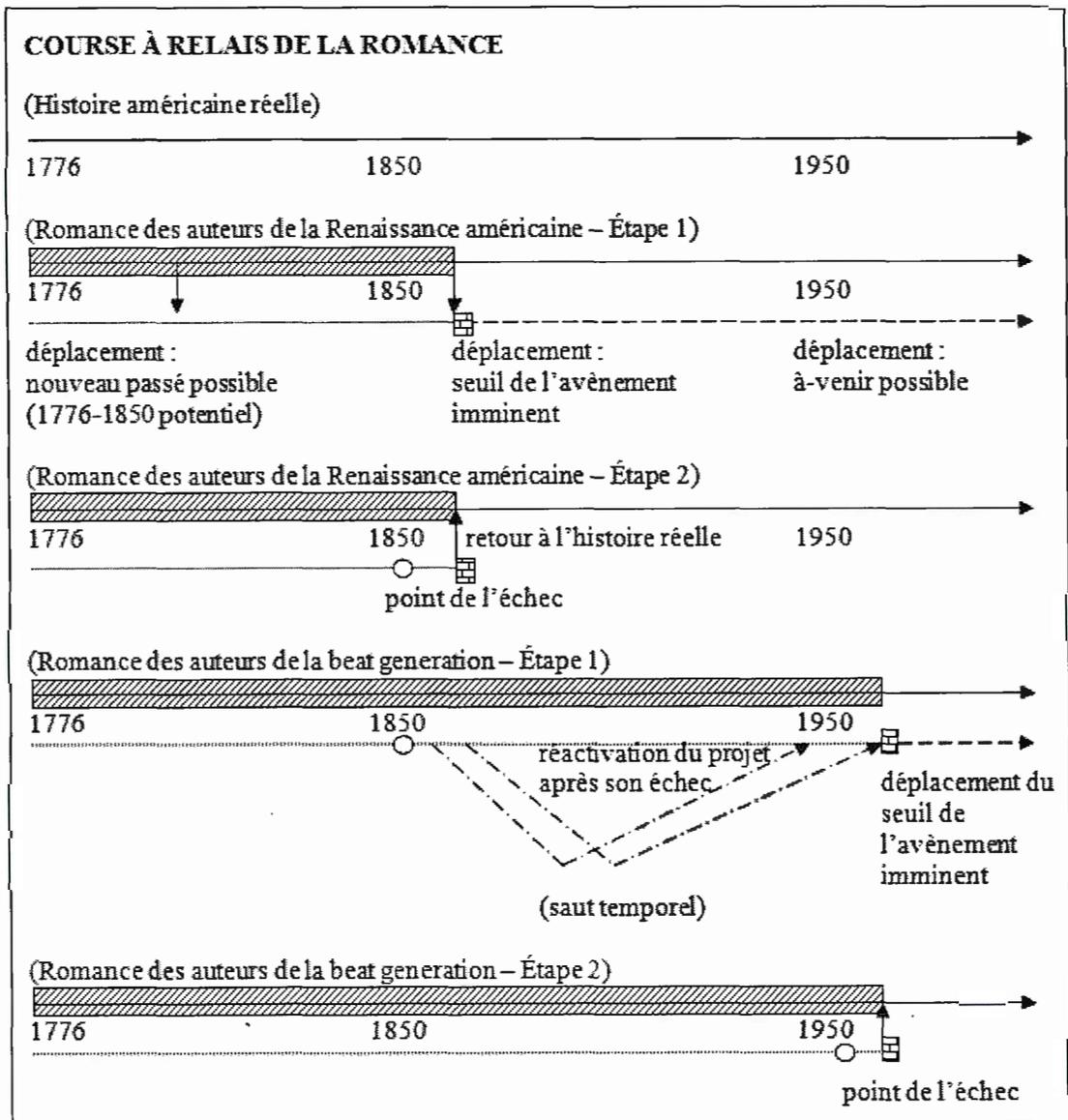
Mais comme il s'agit là d'une romance, le projet de la Renaissance américaine a grandement échoué : basé sur le Grand Folklore et la promesse, il contenait en lui-même les mécanismes de son propre échec (on l'a vu au chapitre 2) ; les idéaux convoités étaient simplement trop vastes et leur divorce d'avec les circonstances réelles, trop grand. Cependant, tout comme les discours des pères fondateurs avaient constitué une banque de « moments possibles » et de potentialités à explorer pour les auteurs de la Renaissance, les « visionary compacts » de ces derniers se sont eux aussi transformés dans leur échec en une nouvelle réserve culturelle de potentialités disponibles pour la reprise de la romance laissée ouverte. Et c'est ce contenu, cette « réserve », qui définit peut-être le mieux l'héritage de la Renaissance américaine dans le contexte qui nous intéresse. Comme l'affirme encore Pease :

³² Comme dans « jouer à faire comme si », ou jouer à faire semblant.

In returning to these visionary compacts from the past I do not wish to affirm the cultural value of these individual writers. Instead I wish to insist upon their value as a cultural reserve, a store of unrealized cultural motives, purposes, and political processes we honor but do not act upon. In a modern world, whose cultural contradictions are organized through a generalized crisis in legitimation, these visionary compacts continue to do cultural work. (*id.* : 48)

La romance des auteurs de la Renaissance, c'est un résumé de tout ce que l'Amérique s'est promise à elle-même et qui continue d'orienter les rêves de la nation. Les auteurs de la Renaissance se sont amusés à jouer l'Amérique « comme si », à mettre en scène une nation qui aurait pu être en explorant les termes et les potentialités de la promesse.

C'est dans la lignée de ce projet de réactivation mythique que s'inscrivent les auteurs de la beat generation. Les termes de leur projet, ce sont les termes de leur obsession américaine, dont nous avons discuté dans les chapitres précédents. Là où ce projet commence à devenir romance, c'est lorsque les beats questionnent le moment présent en revenant aux « visionary compacts » de Whitman, Emerson, Thoreau, etc. : quelles potentialités sont ouvertes par un Walt Whitman descendant aujourd'hui les collines de Berkeley (« Berkeley Song in F Major », *PAS* : 81-86) ou marchant dans un supermarché (« A Supermarket in California », *CP* : 144) ? Que se produit-il quand le « comme si » de la Renaissance américaine devient le « aurait pu être » de la beat generation ? Où le présent se déplace-t-il alors ? Il y a inscription des membres de la beat generation dans une tradition américaine qui les précède ; c'est la course à relais de la romance :



Interprétation du schéma : La première ligne temporelle représente l'histoire linéaire factuelle de la nation américaine – ce qui s'est bel et bien produit, indépendamment du récit de la promesse, et qui donne forme au présent immédiat de la nation. L'histoire linéaire factuelle détermine les contraintes sociales, économiques, matérielles et politiques contre lesquelles se mesure l'individu. La deuxième ligne illustre le déplacement opéré par les auteurs de la Renaissance américaine : les potentialités non accomplies contenues dans le passé sont utilisées pour donner forme à un passé alternatif qui vient obscurcir le passé factuel. Il s'agit avant tout d'imaginer un passé autre, à l'intérieur duquel les choses se seraient produites différemment. L'avenir « ordinaire » (c'est-à-dire découlant du passé factuel maintenant obscurci) est lui aussi déplacé pour être remplacé par l'à-venir de la romance, pensé dans la continuité du nouveau passé alternatif. Tout ce qui sépare l'individu de cet à-venir souhaité, c'est le seuil d'avènement imminent de la romance, représenté ici par un mur contre lequel se bute le présent. L'entreprise des auteurs de la Renaissance consiste à chercher un moyen de traverser ce seuil en travaillant à la mise en place de contraintes imaginaires nouvelles, afin de forcer le présent à obéir aux lois du passé alternatif substitué au passé factuel. La troisième ligne illustre le point d'échec des auteurs de la Renaissance américaine. Devant la résistance du seuil de la romance, conséquence du passé factuel et des circonstances immédiates qui en découlent, la possibilité d'un à-venir autre est abandonnée. Le poids de la nouvelle histoire alternative créée par la réactivation des potentialités non factuelles du passé n'est pas suffisant pour faire céder le seuil. C'est la suspension de la romance et le retour à l'histoire linéaire factuelle, au détriment du projet historique alternatif des auteurs de la Renaissance américaine. La quatrième ligne représente la reprise de la romance par les membres de la beat generation : la réactivation des potentialités non accomplies du passé est étendue à une période plus longue, obscurcissant une tranche plus importante du passé factuel de la nation et situant le présent de la beat generation dans une version prolongée de la temporalité alternative des auteurs de la Renaissance américaine. Bref, comme ces derniers avant eux, les beats génèrent une ligne temporelle alternative, caractérisée par sa non-factualité : il y a prolongation de l'histoire alternative de la romance. De plus, le seuil de la romance contre lequel se butaient les auteurs de la Renaissance américaine est lui aussi déplacé, ouvrant toujours sur l'à-venir de la romance plutôt que sur l'avenir « ordinaire » de l'histoire factuelle avérée. La cinquième ligne illustre l'échec du projet beat : devant la résistance du seuil de la romance, les auteurs de la beat generation finissent eux aussi par abandonner. Le seuil, une fois de plus, refuse de céder. Il y a encore là retour à la temporalité linéaire factuelle – en attendant la prochaine reprise de la romance.

Tel que l'illustre notre schéma, la reprise de la romance des auteurs de la Renaissance par les beats s'opère tout de suite après l'échec du projet des premiers, en même temps qu'un déplacement du seuil de l'avènement imminent d'un à-venir autre. C'est comme s'il y avait un saut imaginaire dans la temporalité de la nation : la romance permet la conflagration de près de 100 ans d'histoire, effectuant un retour anachronique à un projet idéologique laissé ouvert. Le « comme si » à l'intérieur duquel les beats essaient de forcer le réel est, grosso modo, le même « comme si » que celui des auteurs de la Renaissance, mais confronté à des pressions factuelles autres, conséquences de la Grande dépression, de l'immédiat d'après-guerre, etc. Ce n'est pas tant l'idéal à-venir qui se déplace dans le contexte de la reprise que les tensions et les paradoxes nés de sa confrontation avec l'actuel – ou, pour le dire autrement, la manière dont le réel résiste.

Mais là encore, les termes et la logique de la romance exigent un échec : après plusieurs années à explorer les potentialités recelées par l'imaginaire de la Renaissance américaine et à s'être mesurés à des circonstances réelles pour le moins récalcitrantes, les beats finissent par sceller dans leurs écrits la fin de leur projet, passant à leur tour le relais de la romance en même temps que les idéaux du Grand Folklore. C'est le « sad farewell » décrit par John P. Graham dans son essai de 1977 à propos de la « subterranean prose » :

Kerouac, in the final pages of *Visions of Cody*, spoke for all [...] in saying goodbye not only to Neal Cassady but to an era that worked so hard at finding and possessing some redeemable quality in the American heritage, that tried to reunite the dangerous separation growing between man and his mental and physical environment. 'Adios,' he says, 'you who watched the sun go down, at the rail, by my side, smiling –' The image projects a scene of these subterranean writers standing arm in arm watching their dreams sink down and away from America. [They] tried to spark some life and creativity into this country. The result was a sad farewell. 'A farewell,' Allen Ginsberg acknowledged, 'to all the promises of America, and explanation & prayer for innocence, a tearful renunciation of victory & accomplishment, a humility in the face of 'The necessary blankness of men' in hopeless America, hopeless World, in hopeless wheel of Heaven, a compassionate farewell to Love & the Companion, Adios King.' A goodbye to the legend of America that spoke of the perfection of the individual and a freedom as wild and untamed as the Old West. (99-100)

La romance américaine cherche à sauver quelque chose de l'idéologie de la nation, à donner forme à ses grands mythes. Dans l'échec, cette romance devient douce-amère, attirant

l'attention sur ce qui aurait pu être et ce qui pourrait être, mais soulignant l'incapacité du sujet à franchir le seuil de cet à-venir imminent.

Comme le met en lumière la citation de Ginsberg dans Graham, cet échec n'est cependant pas un véritable « goodbye » mais plutôt un « farewell », le souhait d'un bon voyage qui invite au retour de la romance – toujours vivante malgré tout, se perpétuant d'un échec à l'autre. Et tant que la romance des beats prend la forme de ce « nulle part » inaccessible, elle reste un puissant moteur imaginaire, « both infinitely remote and immanently present », « a world elsewhere that could neither be retrieved nor realized, but [that is] nevertheless glimpsed in the imaginative confines of their literature » (Lardas, 2001 : 179) – bref, une nouvelle réserve imaginaire de « compacts » prêts à être utilisés.

Chez les beats, ce qu'offre la romance est donc la possibilité de revivre encore une fois la temporalité prophétique aux origines de la nation. La romance prend naissance dans un déplacement temporel et permet ainsi d'extraire du passé des mythes puissants – et tant pis si leur exploration signifie de se condamner soi-même à l'échec. Le drame de la romance, c'est le drame de la nation américaine se contemplant elle-même, tel que résumé par Greil Marcus : « Like all time travelers, we find that we can change nothing. We can only relive the prophecies, once made, as if they were never fully lived – except in those moments when the prophecies were made » (2006 : 284).

Chez les beats, il est d'ailleurs symptomatique de l'importance de ce mode de la romance que Ginsberg ait opté pour une temporalité prophétique décalée pour l'ouverture de son fameux poème « Howl », véritable hymne à la beat generation : « I saw the best minds of my generation, destroyed by madness, starving hysterical naked » (CP : 134). Le poème tout entier propose une vision prophétique de la beat generation, mais le déplacement temporel opéré (le « I saw ») déplace le lieu et la direction du regard. Pour reprendre Jimmy Fazzino : « The opening line of 'Howl' (*I saw...*) positions the poem as a prophetic vision *of the past*, set in an eternal present » (2008 : 7-8). Bien que Fazzino n'aborde pas dans son analyse la question de la temporalité de la romance et de son influence sur les beats, nous voyons bien comment sa réflexion va dans le même sens que la nôtre : avoir une vision prophétique du passé, c'est avant tout en actualiser les potentialités inaccomplies et le constituer comme

signe d'un à-venir ; et baser cette vision dans un présent éternel, c'est se situer à jamais sur le seuil, dans l'imminence permanente de cet à-venir. Ginsberg a fixé l'image des gens de sa génération dans un passé où tout était possible, et son « Howl » est autant une ode à ce qui s'est produit alors qu'au potentiel prophétique contenu en marge des faits accomplis.

3.4.2 Hipsters et beatsters : rejouer un échec

De leur côté, dans leur méta-romance, les hipsters en général et les beatsters en particulier semblent être tombés en amour davantage avec l'instant où le projet de la romance beat semblait possible qu'avec les « compacts » beats eux-mêmes. Autrement dit, ils ne jouent pas vraiment à « ce qui aurait pu être » en tant que tel ; ils rejouent plutôt le moment où les autres y jouaient déjà, étant séduits par les modalités du jeu romantique beat tel qu'il s'est manifesté dans ses circonstances originales. La méta-romance hipster/beatster suppose un déplacement de l'horizon des attentes du sujet de la romance et implique des notions de mélancolie et de nostalgie qui étaient beaucoup moins présentes chez leurs prédécesseurs. Nous assistons à la mise en place d'une logique de la prolongation de l'échec doux-amer, par opposition à une tentative de résurrection du projet – comme si la nécessité de l'échec était un « donné d'avance », un pré-requis à l'expérience beatster plutôt qu'une conséquence dynamique, destinée à advenir plus tard, de la romance ressuscitée. L'échec préside à l'ouverture du projet de la méta-romance beatster plutôt que de marquer sa fin et sa passation.

Ainsi, les beatsters ne cherchent pas à *réparer* l'échec beat. Ils le remettent en scène pour lui-même et le prolongent, ne laissant aucun espace de reprise entre l'échec et le seuil de l'avènement imminent de l'à-venir promis, seuil dont le passage devient plus que jamais incertain. C'est pour cela que nous préférons parler des beatsters comme mettant en scène une *méta*-romance, une romance réduite qui se fixe sur un état particulier de la romance. Ils ne s'inscrivent pas dans une logique pure de la romance telle que nous avons pu l'observer dans les générations littéraires précédentes.

C'est que les beatsters appartiennent en fait à ce qu'il convient d'appeler la gauche culturelle américaine. Formés dans des universités libérales, issus de familles aisées et ayant les moyens de s'adonner à une vie de bohème, ils appréhendent les désirs idéologiques de la nation sous un angle différent qui suppose leur dissociation plus grande d'avec leur

accomplissement réel. Mary Caputi, dans un ouvrage traitant de la relation des Américains avec l'idéal des années 1950, avance en effet que :

This is not to say, however, that the cultural left does not acknowledge that a longing for foundations is part of the human psyche and that a nostalgic orientation toward something that never existed may well be part of an overarching cultural narrative. On the contrary, a defining component of this position is its acknowledgment of the impossible structure of desire, the desire that longs for something that, by definition, cannot be fulfilled. [...] The difference between these two positions is that, for the right, the 1950s – historical, metaphoric, or somewhere in between – are truly America's point of origin in modern times (in that the decade revived the cairological promises of America-as-New-Jerusalem). Conversely, the cultural left, with its insistence on performativity, acknowledges that such an origin contributes to the structure of American desire yet refutes the claim that such desire can ever be fulfilled. (2005 : 26-27)

Pour les beatsters, la romance perpétuée par les beats est une possibilité intellectuelle doublée d'une impossibilité factuelle. En ouvrant leur propre méta-romance sur la reprise et la prolongation d'un échec, les beatsters établissent les termes de cette distinction entre idéologie et réalité – et ce alors même qu'ils réaffirment, par leurs références constantes au contenu des « compacts » beats, l'importance de cette dimension idéologique irréalisable pour conserver la cohérence de leur imaginaire. Rappelons-le : le beatsterisme se pense comme une stratégie de négociation identitaire sous-culturelle, pas comme une contreculture classique qui trouverait dans l'altération des termes du réel sa raison-d'être.

La posture de la méta-romance beatster est donc fondamentalement une posture de la mélancolie, c'est-à-dire une posture qui adresse de façon mélancolique la possibilité d'un projet qui semble maintenant impossible à saisir autrement qu'à travers son échec. Dans son essai, c'est d'ailleurs des théories de la mélancolie de Julia Kristeva et Walter Benjamin que Mary Caputi s'inspire pour poursuivre son analyse de l'attitude de la gauche culturelle :

This theory posits the modern subject as one who longs for an anterior richness missing from the present, a person driven by an internalized desire that, by definition, can never be fulfilled. Albeit from different disciplines, both Kristeva and Benjamin understand the contemporary consciousness as one that sees in the surrounding world the imprimatur of a former union that never really existed, for which the present is filled with glimpses of a cohesion that has now been displaced. (*id.* : 27)

La clef de la posture beatster se trouve dans la deuxième partie de cette citation : l'union recherchée, l'idéal des « compacts », est reconnue comme n'ayant jamais existé dans les faits. Elle n'a toujours été que l'objet d'une romance. Les seules bribes de cohérence qui donnent encore son sens aux « compacts » se retrouvent dans les mythes sociaux du Grand Folklore, qui continuent à façonner l'imaginaire beatster tout en se heurtant aux contraintes factuelles du social. Et les beatsters n'en sont que trop conscients. S'ils héritent du projet de la romance beat, c'est sous une forme toujours-déjà échouée, exempte de la naïveté romantique initiale de la beat generation.

Dans ce « déplacement mélancolique » des termes de la romance vers ceux d'une méta-romance, l'imaginaire beatster participe tout de même à un jeu temporel similaire à celui des beats et des autres « romanceurs » avant eux. Comme par exemple chez CAConrad, lorsqu'il rejette la mort de Philip Whalen et appelle à lui substituer une autre potentialité : « let's NOT feel / okay with that ! / refuse it ! / send it back ! » (*TCR&I* : 62) ; ou encore lorsqu'il questionne la direction générale de l'histoire américaine pour négocier la réorientation de l'avenir de la nation : « our ancestors / failed us in / this battle / (must we fail / another generation ?) » (*TCR&I* : 46). Le désir mélancolique ultime est toujours celui d'un déplacement temporel, d'une réactivation du passé pouvant mener à un glissement du présent vers un futur autre : « Melancholia is defined as an existence in the present that forever seeks to uncover an anterior connection, a saturnine quality embedded in chronology that hopes to enter a different, fulfilled register of time » (Caputi, 2005 : 28). S'il y a eu une certaine perte de foi envers la possibilité de ce déplacement, la tension de la posture méta-romantique des beatsters n'en est pas moins toujours en action.

De plus, ce que Caputi avance à propos de la gauche culturelle en décrivant les dynamiques de la mélancolie, Dave Monaghan l'observe lui aussi quand il écrit sa propre défense des hipsters, basée sur le concept de « nostalgie gauchiste » (2008). Selon Monaghan :

Leftist nostalgia, by contrast, does not long for a former time, being all too aware of the oppression that characterized any given moment of the past. Instead, leftist nostalgia longs for the return to a given social movement and its historical context of vital and authentic struggle (the Paris Commune, the Spanish Civil War, the 1960's anti-war and black liberation movements, etc.). It looks not to an era but to a given historical moment,

and longs not for the past but for the possibilities that a moment in the past contained. Thus it longs for a moment when a radically different future seemed possible, *more possible than it does now*. (*id.* : sans pagination – nous soulignons)

C'est sous cette forme de désir que se comprend l'entreprise beatster : la résistance actuelle du seuil qui permettrait d'ouvrir vers un à-venir autre est perçue aujourd'hui comme trop grande, alors le mouvement nostalgique va chercher dans le passé le lieu imaginaire d'une potentialité qui n'est plus. Et comme cette potentialité est déjà considérée comme impossible, c'est en retour son échec même que les beatsters mettent en scène, comme manière de communion imaginaire. Dans un monde où le factuel offre une trop grande résistance, vaut mieux échouer de la même manière que ses prédécesseurs, en faisant de l'échec l'état permanent de la méta-romance, que de s'épuiser à reprendre la romance dans sa forme de projet actif. Les termes des « compacts » des beats sont tout de même véhiculés dans l'échec beatster, mais sous une forme idéale, sans être réellement activés ; la passation du projet s'effectue sous le signe du « remis d'emblée à plus tard ».

Ce glissement de la romance à la méta-romance s'observe à travers de subtiles variations dans les textes des beatsters par rapport à ceux des beats. Par exemple, dans *Visions of Cody*, Kerouac énonce : « I am made of loss » (*VoC* : 397). Il s'agit d'un motif récurrent chez l'auteur : il dit souvent être « fait de perte », et affirme parfois que tout lui revient puisqu'il a déjà tout perdu. Le motif de la perte est aussi très présent chez le dedrabbitt, auteur beatster contemporain. Sauf que l'énonciation se fait sous un mode différent : « I was nostalgic for the loss of everything » (*Mdd* : 197) plutôt que « I am made of loss » (*VoC* : 397). Le dedrabbitt se plaint constamment de ses conditions privilégiées, sachant que sa famille et que le gouvernement seront toujours là pour le prendre en charge en cas de besoin ; il ne peut de ce fait pas tout perdre, et n'arrive jamais à atteindre cet état romantique de désaffiliation auquel il aspire. Même s'il admire Kerouac et s'en inspire pour mettre en scène sa posture, ses conditions sociales immédiates font de lui un sujet improbable pour la romance beat. Il y a donc déplacement vers une méta-romance, vers l'affirmation d'un désir nostalgique de perte qui rendrait la romance un peu plus possible. Devant l'impossibilité de réunir des conditions plausibles pour sa romance, le dedrabbitt se contente de peindre son auto-portrait sous le mode de l'échec, imitant la déchéance de Kerouac au lieu d'essayer de ressusciter son projet sous une forme active. Dans sa méta-romance, le dedrabbitt se présente comme un beat déjà

raté, partageant avec les membres de la beat generation un imaginaire commun, mais pas les mêmes possibilités de lui donner une forme concrète.

Bref, la méta-romance beatster est basée sur la mise en scène d'un désir mélancolique pour le moment de l'échec de la romance beat. Le mouvement nostalgique de la méta-romance la déplace dans l'espace anachronique du toujours-déjà perdant, faute de pouvoir susciter une croyance quelconque en la possibilité du projet de la romance beat dans sa forme active. S'il y a bel et bien passation et reconnaissance du rôle central des « compacts » beats, ces derniers remplissent maintenant une fonction essentiellement identitaire, servant à maintenir l'équilibre imaginaire beatster plutôt qu'à forcer le présent à se plier dans les faits à un idéal autre. Les connotations du mouvement mélancolique sont avant tout « mythical and emotional », « enmeshed in a complicated, convoluted dynamic of anachronism wherein past and future are deliberately, usefully entangled *and the impossible nature of desire is reaffirmed* » (Caputi, 2005 : 100 – nous soulignons). Mais cette position évacue le sujet de la méta-romance de son présent aussi sûrement que la romance évacue son sujet du sien, l'horizon mélancolique et nostalgique de la méta-romance orientant tout entière l'attention du sujet vers un passé inaccessible promettant un à-venir jugé impossible : entre les deux, le sujet ne parvient pas à prendre racine dans l'actuel (*id.*). Pour le beatster, le mode relationnel de la méta-romance signifie l'adoption d'une posture toujours un peu ailleurs, mais consciente de sa propre impossibilité et refusant de se transformer en projet.

3.5 Conclusion : variations mélancoliques

Dans ce chapitre plus théorique, nous avons questionné les implications de l'omniprésence du concept de romance dans notre réflexion. Pourquoi ce concept, proposé par Richard Chase en 1957 pour décrire les œuvres d'auteurs comme Melville et Hawthorne, hante-t-il l'horizon imaginaire des beats et des beatsters ? Comment se transforme-t-il, à l'intérieur de ce contexte, en mode relationnel et en donnée posturale ?

Nous avons commencé par faire l'historique de la romance comme forme littéraire, mettant en lumière comment son apparition, sous l'influence du Grand Folklore de la nation (Lerner, 1987[1957] : 468), marque le divorce entre la littérature américaine et le roman européen plus classique. Parmi les caractéristiques formelles de la romance, nous avons

identifié le déplacement de l'environnement du récit vers les zones-frontières entre société et nature, de même que l'importance accordée aux dynamiques paradoxales de la civilisation américaine. La romance se pense en effet comme une forme qui s'épanouit dans les contradictions, cherchant à en explorer les conséquences (aliénation, désordre, etc.) plutôt qu'à les résoudre. Après avoir posé cette première définition, nous nous sommes toutefois éloigné d'une approche trop rigide du concept et avons préféré, à l'instar de Fluck, utiliser le concept de romance comme « a discursive set of possible components » (1996 : 419) aux manifestations variables, ce qui permet de mieux en saisir l'effet sur l'histoire littéraire américaine. En fait, cet effet nous est apparu sous la forme d'une « constante transcendentaliste » (Asselineau, 1980), dynamique sous-jacente à l'histoire littéraire de la nation qui place l'influence de la génération de Thoreau, Whitman et Emerson au cœur du développement d'une littérature américaine au sens fort du terme.

Après ce détour historique et formel, nous avons analysé les dynamiques internes de la romance qui permettent de révéler comment celle-ci entre en relation avec son époque et son environnement, définissant en retour l'horizon imaginaire du sujet de la romance : temporalité du seuil et de l'imminence permanente, importance de la tension, rôle central de l'incomplétude et de l'ouverture de la romance, passation à travers l'échec, etc. Ce qui nous est apparu à travers cette analyse est un portrait du mode d'être au monde de la romance comme étant un mode conditionné par une temporalité décalée, opérant un travail constant sur les potentialités du passé pour déplacer le présent et forcer l'avènement d'un à-venir inaccessible. Nous avons aussi vu comment l'échec permet de préserver intact le projet de la romance, protégé dans son irréalisation de ses propres failles et de toute critique réelle. Dans cette logique, le sujet de la romance se construit comme le signe visible d'un à-venir inaccompli, s'inscrivant du coup dans une temporalité prophétique décalée qui marque son expulsion de l'actuel. Le mode de la romance met en place un imaginaire en rupture d'avec le réel, se nourrissant de potentialités inaccomplies et n'existant que pour un à-venir irréalisé, plaçant son sujet à l'intérieur d'un monde déplacé. C'est le régime du « pas encore », du « not yet » de John Clellon Holmes à la fin de *Go* (311).

Finalement, nous nous sommes servi de cette définition du mode de la romance et de ses implications posturales pour comprendre la romance des beats et la méta-romance des

beatsters. La première nous est apparue comme la reprise du projet national véhiculé par les « visionary compacts » (Pease, 1987) des écrivains transcendantalistes, utilisant un contenu mytho-social similaire et essayant comme eux de provoquer l'avènement d'une société fidèle aux termes de la promesse et du Grand Folklore ; alors que la romance des beatsters s'est avérée être plutôt une méta-romance, faisant de l'instant de l'échec du projet de la romance des beats le lieu de fantasmes et de désirs se comprenant à la lumière des théories de la mélancolie et de la nostalgie, développées par Caputi (2005) et Monaghan (2008). Si les beats réactivent le *projet* de la romance, lui donnant une seconde chance avant d'échouer eux-mêmes, les beatsters en mettent en scène l'*échec prolongé*, calqué sur l'échec des beats, ce qui assure la passation de la romance sans toutefois qu'il y ait reprise de son projet sous une forme active.

Bref, bien que les termes de l'imaginaire au cœur de la romance demeurent sensiblement les mêmes d'une génération à l'autre, faisant appel aux mythes du Grand Folklore et aux paradoxes de la nation, le degré de résistance que cet imaginaire rencontre en se confrontant aux circonstances factuelles immédiates dans lesquelles la romance effectue son retour engage, à différentes époques, des modalités de reprise elles aussi différentes. Le jeu temporel reste le même, appelant à une réactivation du passé pour déplacer le présent et faire pression sur l'à-venir ; le sujet vit toujours sa posture comme une posture du décalage, se situant dans une potentialité autre en tant que sujet prophétique ; et l'échec continue d'agir comme moteur de la passation, préservant intact le projet de la romance. Mais d'une fois à l'autre les enjeux immédiats se déplacent, affectés par l'ajout ponctuel de médiatisations supplémentaires.

Au moins, ce détour par la romance nous aura-t-il permis de définir un lieu et une temporalité pour les expériences des beats et des beatsters. Dans le prochain chapitre, nous verrons comment ce lieu et cette temporalité conditionnent les mécanismes identitaires qui leur permettent de positionner leur voix.

CHAPITRE 4

COMMUNAUTÉ OU RÉCIT ?

« But as to the actual existence of a Beat Generation, chances are it was really just an idea in our minds. »

– Jack Kerouac, « Aftermath : The Philosophy of the Beat Generation »

4.1 Introduction

La véritable posture des beats et des beatsters se dessine de plus en plus comme une posture presque impossible, une posture du malaise américain et du paradoxe de la récupération hip, inscrite dans la temporalité complexe de la romance qui éjecte le sujet du présent pour le placer dans l'attente d'un à-venir persistant conditionné par l'échec. Le sujet beat ou beatster est un sujet vivant dans l'attente, dans un imaginaire déplacé qui le situe en tension constante avec les circonstances immédiates du réel. Nous nous retrouvons ainsi face à une communauté beat ou beatster qui se construit non pas en s'ancrant dans l'actuel, mais en mettant en scène sa propre absence, dans la violence de son impossibilité immédiate, et n'existant finalement dans sa forme idéale que sous la forme d'un récit. Être beat ou beatster, c'est avant tout se *raconter* beat ou beatster en se projetant dans la possibilité d'une communauté future.

Cette construction particulière de la beat generation et du beatsterisme contemporain nécessite la mise en place de stratégies discursives particulières capables de répondre à cette contrainte du « pas encore ». Dans ce chapitre, nous verrons comment l'expérience d'une communauté qui n'est pas là a entraîné chez les auteurs beats et beatsters l'adoption d'une fonction de manifeste forte qui se pense en marge des contraintes formelles du manifeste classique. Nous montrerons ensuite comment cette fonction de manifeste trouve son complément dans la tendance des beats et des beatsters à produire des héros, figures nécessaires de la communauté à-venir. Nos observations sur la fonction de manifeste et la

production de héros chez les beats et les beatsters nous permettra finalement de voir comment leur identité fonctionne socialement comme *récit* : récit du non-lieu beat, d'une part, et récit de l'à-venir impossible beatster, d'autre part. Et si cette fonction de récit permet, à l'interne, de construire le sens de l'expérience des beats et des beatsters, nous discuterons aussi de la manière dont cette fonction influence, à l'externe, la façon dont l'Amérique réintègre la présence-absence des beats et des beatsters dans son propre récit identitaire, faisant face à la menace inquiétante de son obsolescence.

4.2 Vivre dans une communauté qui n'est pas là

La temporalité du discours des beats et des beatsters est une temporalité prophétique, une temporalité de l'attente qui fait d'un à-venir imminent son principal point d'ancrage. Mais il peut parfois être difficile de saisir de front cette temporalité dans les écrits des beats et des beatsters, puisque ces derniers passent souvent plus de temps à se plaindre de ce qui les entoure et à flirter avec leur romance du hip (à ce sujet, voir les chapitres 1 et 2) qu'à décrire les termes de la communauté à-venir dont ils se veulent les signes visibles. En fait, il est beaucoup plus facile de comprendre cette temporalité déplacée si nous nous concentrons sur les emprunts discursifs des beats et des beatsters à la tradition sociale et littéraire du manifeste : en se situant à l'intérieur de cette tradition, les beats et les beatsters parviennent à donner forme à leur communauté encore en absence, trouvant dans les stratégies du manifeste (et dans la production parallèle de héros manifestaires) le lieu de repos d'une identité encore essentiellement négative.

4.2.1 Du manifeste à sa fonction

Chez les beatsters, nous remarquons la présence de plusieurs passages qui font appel au « nous » du manifeste, construisant la différence manifestaire qui permet d'isoler la communauté annoncée du reste de la société et garantissant en retour l'instauration du régime de séparation nécessaire à la mobilisation de cette communauté. Cette logique du « nous vs les autres » est présente autant en poésie que dans les romans des beatsters – par exemple, chez CAConrad et dans le Manifeste du dedrabbitt.

Dans *The City Real & Imagined*, publié avec Frank Sherlock, CAConrad utilise notamment la figure du « ASSHOLE IN SUIT » (*TCR&I*: 21) pour mettre en relief cette différence du « nous vs les autres », se plaçant en conflit ouvert avec la société qui l'entoure :

NO TRESPASSING !

Robert Indiana

LOVE Park

barricaded

no bongos today

skateboarders peer

through fence

quietly skate

off

ASSHOLE IN SUIT : (laughs)

Guess they closed your

LOOOOOOVE Park huh ?!

ME : (sitting on police

barricade) *IT'S YOUR*

PARK TOO ASSHOLE ! (id.)

Le « ASSHOLE IN SUIT » est traité comme une figure générique représentant l'Amérique majoritaire et bien-pensante, trop aveuglée par ses propres ambitions pour saisir les véritables enjeux des luttes se déroulant sous son nez. Privé de toute caractéristique autre que son costume rappelant le système économique capitaliste américain et sa « trou-de-culserie » immanente, le « ASSHOLE IN SUIT » se sublime en métaphore du système tout entier, ne possédant aucune réelle subjectivité individuelle. À l'inverse, CAConrad s'agrége au groupe marginal formé par les joueurs de bongo et les skateboarders pour passer du « je » isolé de l'individu à un « nous » potentiel symboliquement plus fort, capable de s'opposer à la figure-métaphore du « ASSHOLE IN SUIT » et à l'ordre social qu'elle représente. Plus encore, sa réponse se lit comme un témoignage d'illumination, pointant vers la nécessité pour tous des luttes de ce « nous » minoritaire, alors que, dans un même mouvement, elle distancie radicalement le poète de la figure-repoussoir du « ASSHOLE IN SUIT ». Mis en scène de manière théâtrale, le combat verbal prenant place entre le « nous » et cet « autre/autres » élève le « nous » virtuel de CAConrad au-dessus de la mêlée et affirme la supériorité (aussi symbolique soit-elle) de la réponse sous-culturelle beatster en tant que réponse plus « hip », capable de voir au-delà d'elle-même : « *IT'S YOUR / PARK TOO ASSHOLE !* » (*id.*). Par

cette performance d'un « nous » potentiel illuminé, le travail poétique de CAConrad aménage un espace manifestaire véritable, œuvrant au déplacement de l'ordre des pouvoirs symboliques en place.

Toujours dans le même poème, le « nous » revient aussi lorsque CAConrad interroge le devenir de la nation, évoquant une des possibilités contenues dans l'à-venir persistant du projet de la romance :

when will the
rich be expandable !?
our ancestors
failed us in
this battle
(must we fail
another generation ?) (*TCR&I* : 46)

CAConrad identifie sa cause et adresse directement un « nous » indéfini sous le mode manifestaire, l'exhortant à l'action à travers une question on-ne-peut-plus rhétorique : « must we fail / another generation ? » La seule réponse possible est : non, bien sûr que non. Et c'est ce « non » qui appelle à la mobilisation et à l'action, s'élevant contre l'inertie sociale qui garantit la reproduction des erreurs passées. Il est à noter que le style bref et les nombreuses marques exclamatives dans la ponctuation rapprochent aussi ce passage des manifestes plus classiques, qui font un usage similaire de ces procédés.

De son côté, le *dedrabbt* place vers la fin de son roman de 200 pages un paragraphe qui condense plusieurs aspects du style manifestaire :

Pain was beautiful. Life was death. Hope was eternal. Truth could never die. We'd live forever. Our dreams would come true. The forces against us which seemed too great were not greater than our hearts which were golden and could never die. All things bad were an illusion. Negativity couldn't outlast the beauty of a day. It didn't matter what we believed. Our mothers would be proud. (*Mdd* : 197)

Les premières phrases, très brèves, prennent la forme d'aphorismes génériques, forme n'étant d'ailleurs pas totalement étrangère à la pratique classique du manifeste. Dès la cinquième phrase, le *dedrabbt* saute toutefois de ces aphorismes sans sujet spécifique à un « nous/we » bien campé, contrastant fortement avec le « je/I » qui préside au reste de la

narration – ce qui est d'autant plus frappant que le dedrabbt affirme tout au long de son roman sa propre solitude, déplorant son isolement et ses difficultés à établir des contacts satisfaisants avec les gens qui l'entourent.

Le « nous » fortement affirmatif de ce passage est donc le « nous » manifestaire par excellence de la communauté absente des beatsters, une communauté en attente d'avènement qui ne se présente dans les faits que sous la forme d'une communauté dont l'idéal est encore à l'état de potentialité ou de projet. Plus encore, en évoquant les mères de ce « nous », le dedrabbt complète en quelque sorte le jeu temporel de la romance en allant chercher dans une génération antérieure (pas si lointaine que ça, dans le cas qui nous intéresse) la validation de son projet. Le « nous » du dedrabbt est un « nous » qui n'existe pas dans le présent, mais qui est appelé à *devenir* en des termes répondant aux attentes inaccomplies des générations passées. Tout au long du Manifeste, par contraste, c'est de ce « nous » que le « je » isolé et désaffilié du dedrabbt se fait la présence prophétique, évoluant constamment en porte-à-faux par rapport au réel immédiat qui l'entoure mais pointant dans la direction d'un autre futur possible marqué par le communautaire. Romantique, prophétique et manifestaire, à la fois isolé et collectif, le dedrabbt réunit plusieurs aspects de la charade identitaire beatster.

Ce « nous » n'est toutefois pas la norme chez les beatsters, qui lui préfèrent la plupart du temps le « je » plus subtil de la beat generation. En effet, même dans leurs textes où le potentiel manifestaire est le plus fort – pensons notamment au « Howl » de Ginsberg –, les beats sont majoritairement des adeptes du « je » : « *I saw the best minds of my generation* » (CP : 134 – nous soulignons) ; ou plus loin, dans la troisième partie du poème : « *Carl Solomon ! I'm with you in Rockland / where you're madder than I am / I'm with you in Rockland / where you must feel very strange / I'm with you in Rockland [...]* » (CP : 140 – nous soulignons).

Chez Kerouac aussi c'est ce « je » obsédant qui préside à la volonté manifestaire. Par exemple, dans un passage souvent cité de *On the Road*, il écrit : « *the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live* » (OtR : 5 – nous soulignons), et non pas « *the only people are the mad ones, the ones who are mad to live* ». Comme chez Ginsberg, tout

revient à la perspective personnelle, au « je »-témoin qui conditionne l'expérience de première ligne de l'identité beat.

Dans tous les cas, ce « je » beat se présente comme l'indice d'une communauté en attente, similaire à cet autre « je » plus contemporain que nous avons observé chez le *degrabbit*. Un « je » isolé, mais un « je » en quête d'affiliation, un « je » à volonté collective. Le « je » beat est le signe prophétique d'un à-venir prochain, traçant les contours d'une entreprise identitaire qui se conjugue au futur. L'identité beat (de même que l'identité *beatster*) est toujours une identité du devenir. Ce qui se dessine dans le texte beat, c'est la présence fantomatique en transformation (pour reprendre Kerouac) « [of] a new beat generation that *I* was slowly joining » (*OtR* : 54 – nous soulignons).

Cela ne veut pas dire pour autant que l'analyse des écrits des beats et des *beatsters* dans la perspective d'une tradition littéraire du manifeste se fasse sans obstacle. Au contraire, malgré l'expression d'une volonté manifestaire certaine à travers un « nous » ponctuel ou un « je/nous » collectif plus affirmé, et malgré la projection temporelle sur le mode du devenir effectuée par les beats et les *beatsters*, ces derniers contreviennent à plusieurs principes souvent considérés comme constituant les bases du style manifestaire classique.

Dans une étude souvent citée sur l'histoire du manifeste, Janet Lyon (1999) aborde la question du manifeste sous l'angle de la modernité. Elle y définit le manifeste comme « the no-nonsense genre of plain speech, the genre that shoots from the hip », mais aussi comme « a complex, ideologically inflected genre that has helped create modern public spheres » (*id.* : 2). Lyon insiste sur quelques-uns des aspects-clefs du manifeste : son usage d'un « nous » construit comme étant moralement supérieur (*id.* : 3), « nous » dont nous avons déjà observé quelques manifestations ponctuelles chez les *beatsters* ; sa structure idéologique binaire rigide (*id.*), élevant ce « nous » contre un « autre » générique indéfini et construisant autour de ces deux pôles tout un système d'opposition de valeurs ; sa rhétorique de l'exclusivité (*id.*), qui éloigne toute alternative autre à la solution proposée par le manifeste ; sa syntaxe « narrowly controlled by exhortation » (*id.* : 9) ; son style minimaliste et « insistently unmediated » (*id.*), qualifié par une approche sans détour qui réduit les risques d'interprétations déviantes du manifeste (voir aussi Encke, 2002 : 42) ; son refus du dialogue

et de la discussion (Lyon, 1999 : 9) ; son ton strident et passionné (*id.* : 12) ; son hostilité générale (*id.* : 14) ; etc. Le manifeste classique est bref, quelques pages tout au plus, et présente une suite d'exhortations prenant la forme de phrases directes et souvent violentes. Le manifeste ne *raconte* pas quelque chose ; il *annonce*. Toujours selon Lyon, le manifeste classique dénonce une injustice de la modernité pour susciter la mobilisation d'une communauté en attente d'expression.

Mais alors, où situer le manifestaire dans les écrits des beats et des beatsters ? Au-delà d'un « nous » marginal observé ici et là chez les beatsters, comment penser un « manifeste beat » ou un « manifeste beatster » ?

En fait, pour reprendre l'argument de Jimmy Fazzino, il n'y a pas et n'a jamais eu de manifeste beat à proprement parler, pas plus qu'il n'existe de manifeste beatster. Pourtant, les écrits des beats et des beatsters sont traversés par le manifestaire :

the Beats never produced anything like a manifesto in the strict sense. In spite of, and indeed perhaps as a result of, this fact, many Beat writings contain what we might call a *manifesto function*, as key figures like Ginsberg and Kerouac constantly felt themselves compelled to redefine their artistic and social practices and to reassert their opposition to postwar American conservatism. These acts of self-definition and self-representation appear everywhere in their work : in introductions and afterwords, poems and novels, in letters, speeches, and interviews. (2008 : 3)

Chez les beats et les beatsters, nous assistons à un glissement du manifeste comme forme au manifeste comme fonction – bref, à un glissement vers ce que Fazzino appelle une *fonction* de manifeste, reposant sur des actes d'auto-définition et d'auto-représentation répétés. C'est là une nuance importante : l'*esprit* du manifeste décrit par Lyon y est toujours et la volonté demeure la même ; la forme du texte, toutefois, s'avère radicalement différente. Le « je » s'insère au lieu du « nous », le roman ou les longs recueils de poèmes prennent la place des feuillets politiques épinglés sur les murs, la phrase se complexifie, le récit prend le pas sur l'annonce simple, etc.

Ainsi, *On the Road*, avec toutes les justifications que le narrateur donne pour expliquer ses actions et son insistante mise en scène de soi à l'intérieur du système de valeurs qui en résulte, contient une forte fonction de manifeste ; « Howl » et *Go* aussi, sans parler des

ouvrages plus tardifs de Burroughs, comme *The Wild Boys*, *Port of Saints* ou *The Place of Dead Roads*, où de multiples personnages se présentent comme autant d'avatars incarnant différentes potentialités du projet beat (nous y reviendrons au chapitre 6).

Dans la vague beatster, le Manifeste du dedrabbbit porte bien son surnom : à travers le « je » soutenu du narrateur qui n'en finit plus de se raconter, on reconnaît sans problème la fonction de manifeste décrite par Fazzino, fonction dont le poids manifestaire est renforcé par l'acidité générale du ton du roman. (Pour ne donner qu'un exemple, le roman s'ouvre sur une série de phrases brèves et percutantes énumérant ce que le narrateur déteste : « I hated school. I hated work. I hated boredom. I had no interests » ; Mdd : 1.) Pour reprendre Lyon :

'Manifesto' may be shorthand for a text's particular stridency of tone, as with polemical editorial writing or grandstanding letters to the editor ; in these and many other instances, the term refers both to the form and to the passional state (frustration, disappointment, aggressive resolve) that precedes or engenders the text. To call a text a manifesto is to announce ahead of time its ardent disregard for good manners and reasoned civility. (1999 : 12)

Il est d'ailleurs symptomatique du fort esprit manifestaire de ce texte que les gens se soient mis à référer spontanément au livre du dedrabbbit sous le nom de « Manifesto » ou de « Manifeste », malgré l'absence de titre officiel donné par l'auteur à son roman. Même si le texte du dedrabbbit s'éloigne des codes formels du manifeste, à l'instar des autres textes beats et beatsters, un œil non académique peut facilement y discerner une volonté manifestaire certaine.

Autrement dit, dans le cas d'une approche des phénomènes beat et beatster sous l'angle du manifeste, il demeure plus productif d'aborder le genre du manifeste dans son sens le plus large et avec un minimum de restrictions stylistiques, un peu à la manière dont nous avons approché le problème de la romance au chapitre précédent. Même Janet Lyon, dans son étude des manifestes modernes, finit par adopter cette posture afin d'étendre la portée de ses observations :

In characterizing the manifesto as a 'genre,' I wish to preserve the broadest possible sense of that term, which I take to be one that describes groups of texts whose similarities fluctuate into differences with changing historical pressures and reading practices. I have no wish to produce a definitive profile of 'the manifesto,' secured by

taxonomies of conventions and modalities. Such an endeavor would be sharply limiting in any case, since in the first place it would obscure the particular historical conditions that make possible ideological readings of individual manifestoes, and in the second place the term 'manifesto' has itself taken on wide valences in our culture. (*id.* : 12)

Notre approche du manifestaire chez les beats et les beatsters est intimement liée à la valence culturelle du manifeste comme possibilité fluctuante. Comme passeurs du projet de la romance, les écrits des beats et des beatsters incitent à la mobilisation et à l'action ; leur « je » se veut l'annonceur d'un « nous » à venir, s'inspirant du « nous » manifestaire classique ; et la façon dont le sujet beat ou beatster s'énonce rappelle la valence culturelle positive du manifeste, au-delà des contraintes formelles du genre. Beats et beatsters font advenir des possibilités contenues dans le manifestaire par une adaptation radicale de ses termes, reconnue autant par des théoriciens comme Fazzino que par la communauté des lecteurs qui s'approprient en aval les textes beatsters.

Au sujet de la logique de la passation, il n'est pas étonnant de retrouver du manifestaire là où la romance exerce déjà une forte influence. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la passation de la romance prend la forme d'une véritable course à relais d'une génération littéraire à l'autre : l'échec rend la reprise possible, protégeant le projet de la romance par son repoussement dans un à-venir toujours inaccompli. Sur ce point, romance et manifestaire se complètent, le manifestaire invitant lui aussi à une même continuation symbolique sur le plan imaginaire. Pour reprendre Lyon : « to write a manifesto is to participate symbolically in a history of struggle against dominant forces ; it is to link one's voice to the countless voices of previous revolutionary conflicts » (*id.* : 4). Le manifeste, tout comme la romance, évoque un lourd bagage historique et culturel – du Futurisme au mouvement homosexuel, en passant par les suffragettes, le mouvement ouvrier communiste, le dadaïsme, etc. Là où la romance s'abreuve au Grand Folklore, le manifeste se nourrit de l'histoire sociale et esthétique de la modernité, de même que des luttes qui l'ont traversée.

Ainsi, la romance et le manifestaire s'entremêlent et se renforcent, doublant l'appel du texte et amplifiant la poussée contre et sous-culturelle exercée par les mouvements beat et beatster à l'encontre des contraintes factuelles du réel immédiat. Vivre dans la romance sous le mode du manifeste, c'est être doublement engagé dans le déplacement et la réforme imaginaire du présent.

Pour bien comprendre l'importance de ce double appel, il convient de se rappeler que les mouvements beat et beatster se détachent de la plupart des mouvements littéraires plus souvent étudiés en ce qu'ils sont aussi des mouvements sociaux contre et sous-culturels réels – contreculturel dans le cas des beats, et sous-culturel dans celui des beatsters. Leur aspect performatif est conséquemment beaucoup plus fort, impliquant plusieurs rituels, codes, etc. nécessaires à la mise en scène contre et sous-culturelle du sujet et se traduisant dans les actes concrets des membres du groupe. Cette nature contre et sous-culturelle demande une invention continue du communautaire et un renforcement constant des barrières du groupe, requérant une narration créative soutenue.

En ce sens, le manifestaire aide l'avènement du contre et du sous-culturel. Comme l'énonce Fazzino à propos de l'expérience de la beat generation : « the writing of a manifesto is a fundamentally and necessarily performative act (that is to say, it creates the very movement or worldview it attempts to describe) » (2008 : 1). Le manifestaire permet aux beats et aux beatsters de se créer là où il y a résistance du réel, en faisant appel à la posture provisoire du manifeste : c'est l'intenable du malaise américain et de la romance qui se met à faire sens à travers sa manipulation manifestaire, ou encore l'ouverture d'un espace identitaire symbolique là où l'espace identitaire factuel fait défaut. Le manifestaire permet de présenter la performance du projet de la romance dans une forme plus facilement assimilable et manipulable, c'est-à-dire possédant un potentiel contre et sous-culturel véritable en tant que réponse identitaire complète, et ce malgré son caractère encore factuellement inaccompli.

En définissant l'éthos de la beat generation comme contreculture (et non en tant que mouvement littéraire), Lawrence Lipton, auteur de *The Holy Barbarians*, faisait d'ailleurs appel en 1959 à plusieurs idées rappelant les mécanismes du manifestaire. Ce faisant, l'auteur illustre plusieurs éléments de notre hypothèse :

With this sense of holiness goes, of course, a feeling of separateness. It is not the *folie à deux* of embattled lovers ; it is not the one against the world attitude of the solitary hermit ; it is *we* against *they*. *We* against the Others. No attempt is made to define *we* or *they*. No definition is necessary. *We* is what this generation is all about, whether you call it beat or disaffiliated or anything else. *We* is what its books are about, the name of all the characters in those books and what those characters do and say. Everything that happens to them happens to *us*. (*THB* : 48)

Établissement de la différence manifestaire nécessaire à la mobilisation ; mise en place d'un « nous » discursif fort ; construction d'une expérience et d'un projet communs. La fonction contre et sous-culturelle du manifestaire, illustrée par Lipton, demeure indissociable de sa fonction littéraire – et, plus encore, de l'avènement social du phénomène contre et sous-culturel.

De plus, le non-avènement fondamental des communautés beat et beatster, leur caractère de projet romantique inaccompli évoqué au chapitre précédent, ne pose pas ici réellement problème. Le manifestaire réabsorbe cette absence pour lui donner un lieu d'expression dans le discours et révéler la forme potentielle de son avènement à-venir. Si la temporalité de la romance ne supporte pas la possibilité d'un sujet actuel, refusant de le voir s'ancrer dans le présent et rendant ainsi difficile la formation de toute communauté immédiate, le manifestaire permet de récupérer cette impossibilité pour en faire le lieu d'une identité collective autre : « the group for which a manifesto speaks may project itself as not so much an essential identity as a negative identity, a group for whom emancipation does not yet exist, a group pulled into a provisional identity » (Lyon, 1999 : 36). « Provisional », c'est-à-dire transitoire, en mouvement. À travers la fonction de manifeste, la posture des beats et des beatsters conserve son essentiel dynamisme, qualifié par un « glissement » perpétuel vers un lieu de repos à-venir incertain – mouvement nécessaire, dans l'inconfort de l'entre-deux, au maintien de l'équilibre fragile de la posture des beats et des beatsters (voir chapitre 2).

Bref, leur posture manifestaire fait appel davantage à un ethos du manifeste qu'à un jeu formel sur les contraintes classiques de celui-ci. Elle permet, par son action, la mise en scène d'une communauté potentielle pensée comme une communauté à-venir. Le « je » insistant des beats et des beatsters, par son rôle central dans ce que Jimmy Fazzino appelle la fonction de manifeste, s'avère dans les textes qui nous intéressent tout aussi important que le « nous » du manifeste classique. De plus, en donnant une assise concrète aux mécanismes de la romance, la fonction de manifeste permet de penser le paradoxe temporel de la romance en des termes qui respectent l'intégrité des phénomènes beat et beatster en tant que contre et sous-culture se doublant de dimensions matérielles non littéraires fortes. Au-delà de son aspect de tradition littéraire, le manifeste se présente ainsi chez les beats et les beatsters

comme un phénomène culturel complexe possédant une valence imaginaire positive qui appelle à son réinvestissement créatif et à sa réinterprétation.

4.2.2 Produire des héros

L'aspect performatif de l'écriture manifestaire permet donc aux beats et aux beatsters de donner un sens et une certaine consistance à une communauté encore absente, située dans un à-venir imminent. Le temps du récit des beats et des beatsters s'avère être le temps de l'annonciation, et la communauté mise en scène est souvent davantage une non-communauté prophétique qu'une communauté réelle. Autrement dit, les beats et les beatsters sont unis dans l'attente et se pensent essentiellement en tant que potentialités : ils représentent un devenir en passation dont eux-mêmes demeurent absents, puisque ne parvenant pas à franchir le seuil romantique paradoxal de l'imminence permanente.

Cette posture manifestaire implique en retour un traitement héroïque du sujet. Lorsque les beats et les beatsters se présentent au monde, ils le font en tant que figures prophétiques, impliquant leur transsubstantiation en héros.

En effet, chez les beats comme chez les beatsters, il y a une volonté explicite de s'offrir soi-même en héros au nom du projet manifestaire, ou projet de la romance. Chez Ginsberg notamment, il s'agit d'un thème récurrent, surtout lorsqu'il est question de Neal Cassady³³. Dans « The Green Automobile » : « Neal, we'll be real heroes now / in a war between our cocks and time : / let's be the angels of the world's desire / and take the world to bed with us before we die » (*CP* : 94). Ou encore, dans « 'Back on Times Square, Dreaming of Times Square' » (qui ne traite toutefois pas de Cassady mais plutôt de la bande de Times Square) :

But we were never nightmare
hooligans but seekers of
the blond nose for Truth

Some old men are still alive, but
the old Junkies are gone –

³³ Au sujet de Cassady comme figure, voir aussi section 2.2.4.

We are a legend, invisible but
 legendary, as prophesied (CP : 196)

Du passé prophétique à une destinée de légende, il y a un jeu temporel certain qui déplace le héros hors de son propre temps pour l'offrir sur l'autel de l'à-venir. Par le fait même, le caractère prophétique du sujet est réaffirmé, signalant son inactualité.

Chez les beatsters contemporains, nous retrouvons des échos de ce traitement héroïque du sujet autant chez les poètes comme Filip Marinovich que chez le dedrabbt.

Au chapitre 2, nous avons déjà vu comment le dedrabbt utilise la figure de Cassady pour construire le personnage de Joe. Sous plusieurs aspects, Joe possède la même dimension prophétique/héroïque que la figure de Cassady : « We met up with Joe. One didn't look for him, he showed up » (Mdd : 22). Toujours en avance sur les autres, il montre le chemin avec ses « insane distant eyes » (Mdd : 21), préfigurant une ère nouvelle. Un peu comme Sal Paradise, le personnage central du *On the Road* de Kerouac qui passe son temps à poursuivre Cassady/Moriarty en attente d'une révélation, le dedrabbt fait de Joe son héros messianique principal, le porteur d'un message qui résiste à l'interprétation du narrateur et qui le défie.

Du côté de Marinovich, le processus d'héroïsation passe davantage par une idéalisation des membres de la communauté en attente, un peu comme Ginsberg l'a fait à sa propre époque pour les membres de la beat generation. Dans son recueil *And If You Don't Go Crazy I'll Meet You Here Tomorrow*, Marinovich nomme un grand nombre de ses amis tout en les dépeignant en figures prophétiques mystiques. Par exemple, dans une série de poèmes dédiés à Alicia Jo Rabins :

What you and I were doing before
 could never equal this
 and you knew it, went away
 and gave up the title Poet
 moved deep into the woods around
 The University of Hafiz and looked
 as the deers gathered and you played violin
 for them until they revealed to you
 their king selves for a minute
 then retreated back into the trees
 on the sound of footsteps in the leaves.

Ian later told me IT WAS REAL
ANIMAL-CHARMER STUFF and I belived him. (*AIYDGC* : 41)

À la limite, la poète est sublimée dans son départ pour la forêt, devenant une figure mystique de légende comme les junkies disparus du Times Square de Ginsberg. Sa disparition est nécessaire pour la passation du projet, sacrifice ultime au nom de la romance : c'est l'apothéose du héros. Ayant accompli sa mission de révélation, le héros est appelé à laisser sa place à d'autres.

Dans son étude du manifeste à travers les époques, Jeffrey M. Encke identifie cette tendance à construire des héros comme un des mécanismes centraux du manifestaire : « authors of manifestos are eternally at war in the business of manufacturing heroes. The verifiable feats of the flesh-and-blood hero are less vital to the manifestor than his apotheosis » (2002 : 4). Le manifestaire a *besoin* d'une réserve de personnages constitués en héros pour se mettre en mouvement. Il ne suffit pas de proposer un projet ; encore faut-il montrer les types prophétiques aptes à le porter. Le manifestaire est largement une question de démonstration par l'exemple.

Dans le cas des beats, ce processus d'héroïsation s'est déployé en deux temps. Premièrement, des auteurs comme Ginsberg, Holmes et Kerouac possédaient déjà une forte tendance à la mythologisation personnelle. Partout dans leurs textes, nous retrouvons des personnages et des événements qui s'inspirent de leur vie réelle. Autrement dit, avant même que ne soit nommée la beat generation, ses membres possédaient déjà leur propre théâtre littéraire collectif, témoignage écrit de leur existence. Comme le remarque avec justesse John Muckle à propos de Ginsberg : « The inclusion of many names is perhaps one of the first things a new reader might notice in Allen Ginsberg's work. Whatever else he may or may not be, Ginsberg is a name-dropper on an epic scale » (1996 : 10). Et la même chose pourrait être dite au sujet de Holmes et Kerouac, même si ces deux auteurs préféraient souvent, par pudeur ou par souci légal (et probablement plus souvent encore par un subtil mélange des deux), changer les noms de leurs amis³⁴ – quoique ces changements étaient habituellement si

³⁴ Cependant, ceci n'est vrai que pour les romans de Kerouac et non pour ses poèmes. Dans *Pomes All Sizes*, par exemple, on retrouve une avalanche de noms réels semblable à celle observée chez Ginsberg, sans autre modification ou camouflage. Poème sur le procès de Neal Cassady (« Neal

superficiels qu'ils parvenaient à peine à masquer l'identité véritable des personnes de chair et de sang les ayant inspirés.

Au départ, les auteurs de la beat generation se sont ainsi constitués un mythe privé aux dimensions colossales, traversant bon nombre de livres produits sur plusieurs années. Rapidement toutefois, ce mythe s'est mis à prendre des allures héroïques, au-delà du simple compte-rendu générationnel. C'est la transition vers le deuxième temps du processus d'héroïsation, identifié notamment par Jonah Raskin dans son long essai sur Ginsberg :

In June of 1952, after reading the latest draft of *On the Road*, [Ginsberg] fired off an angry letter to Kerouac. 'It's crazy (not merely inspired crazy) but unrelated crazy,' he exclaimed. And he fumed, 'It's so personal, it's so full of sex language, so full of our local mythological references, I don't know if it would make sense to any publisher.' Identical charges could be leveled against *Howl*. It too sounds like the 'confessions of an insane person.' It too seems unrelated, disjointed, and nonsensical. Moreover, like *On the Road*, *Howl* is personal, local, and mythological. It mythologizes Ginsberg's own life as well as the lives of a small group of friends 'destroyed by madness.' [...] In *Howl* Ginsberg wrote the kind of literature he had warned Kerouac against. Kerouac himself had doubts about his and Ginsberg's habit of creating their own contemporary myths. 'Who are Allen and I to invent private poetic myths in a real, serious world?' he asked. Like Kerouac, Ginsberg took ordinary, unknown men – Cassady and Solomon – and turned them into archetypal Americans caught up in the madness of the society. He made Solomon into a mythic lunatic ranting and raving behind the bars of the asylum, and he turned Cassady into an icon of the relentless searcher in quest of ultimate freedom. (2004 : 144-145)

Plus le temps avance, plus la mythologie beat devient puissante et envahissante. *On the Road* gagne son statut populaire de manifeste de la beat generation largement grâce à la figure héroïque de Cassady, et « Howl » élève Carl Solomon en martyr. Parallèlement, plus le projet de la romance beat est confronté à son propre échec, plus les personnages gagnent en force héroïque. Alors que la romance se bute contre le seuil paradoxal de l'imminence permanente, la société refusant de faire place au projet beat autrement que comme potentialité discursive inaccomplie, le manifestaire s'impose toujours plus fortement pour faire contrepoids, transformant la chute du sujet en apothéose héroïque garantissant son statut

in court », *PAS* : 9-13) ; poème sur Robert Fournier, ami d'enfance de Kerouac (« On waking from a dream of Robert Fournier », *PAS* : 26-41) ; lettre à Allen Ginsberg (« Letter to Allen 1955 », *PAS* : 75) ; etc. Chez Kerouac et Ginsberg, il y a indéniablement un imaginaire communautaire partagé en faits et en noms.

prophétique/héroïque futur : « We are a legend, invisible but / legendary, as prophesied » (CP : 196). Et au final, dans certains cas, nous assistons bel et bien à un glissement de la simple mythologisation personnelle au pur sacrifice héroïque. Par exemple, après des années à construire son propre mythe et à mettre en scène une écriture manifestaire, Kerouac finit par affirmer : « If God is an opiate so am I. Therefore *eat me* » (DA : 379). Il y a transubstanciation totale, Kerouac se sublimant en figure héroïque sacrificielle.

Bref, le processus d'héroïsation observé chez les beats et les beatsters répond aux exigences du manifestaire et de la romance. À défaut de pouvoir célébrer une communauté actualisée, beats et beatsters se taillent une place en tant que figures prophétiques fortes dans un futur transposé. L'acte héroïque de l'ultime sacrifice, associé à l'échec de la romance, permet la passation de cette dernière et la sublimation du sujet de la romance. Il n'y a pas de longue vieillesse tranquille pour les personnages-figures héroïques de la beat generation et du beatsterisme ; il n'y a qu'une sublimation héroïque venant sceller dans l'échec leur statut prophétique. La puissance manifestaire des beats et des beatsters ne serait pas aussi forte si les sujets de sa non-communauté n'étaient pas, pour reprendre Ginsberg, « *destroyed by madness, starving hysterical naked* » (« Howl », CP : 134 – nous soulignons) – et parfaitement sublimes dans cette destruction.

4.3 La place sociale du récit

Chez les beats et les beatsters, à travers le manifestaire et la transformation héroïque du sujet, nous assistons ainsi à un déplacement complexe et indéniable du point focal de la communauté vers une communauté à-venir, encore inaccomplie. La communauté présente apparaît en retour souvent insatisfaisante, source de frustration, quand elle n'est pas tout simplement absente, impossible à convoquer ou à saisir.

Un refrain persistant, autant chez les beats que chez les beatsters, est cette volonté de communauté entravée par la difficulté d'établir un contact véritable et sincère. Comme le résume le *dedrabbitt* :

We played music. Johnny P. played keyboard, Jenny played bass, I screamed through a microphone. Fat Chad danced and shook his ass in time to the music. A naked boy chased a naked girl laughing and running through halls and into doors.

All the while I was wishing for some connection. (Mdd : 100 – nous soulignons)

Les communautés actualisées des beats et des beatsters sont essentiellement des communautés désaffiliées qui existent pour mettre en scène les communautés qu'elles souhaitent un jour devenir. Ce ne sont pas des mouvements actuels au sens propre, mais plutôt des ensembles d'attitudes et de valeurs donnant forme à l'attente et au désir – bref, à la romance. Autrement dit, beats et beatsters ont fréquemment tendance à se représenter leurs groupes respectifs comme étant plus larges, cohérents et solides qu'ils ne le sont vraiment en réalité, avant d'admettre leur échec et de dévoiler eux-mêmes les failles de cette représentation. Comme partout ailleurs dans leurs écrits, les beats et les beatsters restent communautairement coincés entre un idéal impossible et une réalité récalcitrante, jouant le drame de leur posture de l'entre-deux.

Plusieurs critiques, historiens et théoriciens préfèrent conséquemment aborder les beats et les hipsters/beatsters contemporains³⁵ comme des formes de récits sociaux plutôt que comme des sous-cultures classiques accomplies. Concrètement, il y a en effet absence de plusieurs des structures qui constituent habituellement les mouvements sous-culturels matériels, de même qu'une inadéquation certaine entre la communauté réelle en place et sa description dans les écrits de ses membres. Toutefois, cela n'empêche ni les beats, ni les hipsters/beatsters de posséder une forte fonction de récit qui leur permet de se positionner dans le paysage américain et d'occuper un espace imaginaire bien défini à l'intérieur des configurations sociales qui les accueillent – tantôt dans les années 1950, tantôt aujourd'hui.

Pour mieux appréhender cette nature narrative des mouvements beat et beatster, il est cependant utile de sortir de leurs écrits pour porter attention à ce qui se dit *autour* de ceux-ci, du côté des observateurs externes.

³⁵ Aucune étude n'existe sur les beatsters. La seule façon de les appréhender académiquement est à travers les quelques textes qui existent sur le groupe sous-culturel plus large auxquels ils appartiennent, c'est-à-dire les hipsters.

4.3.1 Le récit beat

L'étrangeté de l'appellation « génération » pour parler des beats a souvent été notée par les proches des auteurs du mouvement. Comme le souligne John Leland : « Though they were called the Beat generation, as Hettie Cohen once said, they could have all fit in her living room. They were radical individualists overtaken by a narrative of the collective » (2008[2004] : 227). Dans les faits, malgré les grands discours de Holmes, de Kerouac et de Ginsberg à propos de cette « nouvelle génération » qui faisait son apparition et devait venir changer le monde (« They were like the man with the dungeon stone and the gloom, rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new beat generation that I was slowly joining » ; *OtR* : 54), il y a toujours eu peu d'évidences matérielles pour soutenir cette vision. Un peu comme si les auteurs beats – une poignée d'individus à peine – s'étaient mis à se raconter ensemble une histoire à propos d'une communauté qui n'existait pas, et que le reste de la société avait fini par adopter ce récit et par y croire en même temps qu'eux...

Dans le champ académique des études beats, il s'agit déjà d'un paradigme récurrent pour expliquer l'inadéquation entre la configuration sociale beat et sa place imaginaire dans la culture populaire : la beat generation est un récit élaboré par un petit groupe sans cohérence réelle ni base communautaire forte, mais un récit qui a tout de même réussi à se tailler une place dans l'imaginaire collectif en récupérant un ensemble de préoccupations partagées par une vaste tranche de la nation – ce que nous avons identifié, au chapitre 2, sous le nom de Grand Folklore. Pour reprendre Gregory Stephenson, auteur d'une série d'essais sur la beat generation :

The Beats were never (nor ever pretended or aspired to be) a homogenous or a consistent movement. They issued no manifestos, subscribed to no basic tenets, formulated no dogma, embraced no common theory, doctrine, or creed. Rather, their coherence was of another sort [...]. The Beat Generation may most accurately be characterized by a set of attitudes and values expressed with varying emphases and perspectives by the various writers identified with the movement. If there may be said to be an essential Beat ethos or common denominator of their writings, it would seem to be their concern with the issues of identity and vision [...]. (1990 : 8)

Le mouvement beat, comme mouvement concret, a toujours manqué de cohérence et de consistance. Pourtant, ses auteurs sont parvenus à une unité relative de valeurs et d'attitudes,

que nous qualifions nous-même de posture de la romance, qui leur a permis d'exprimer collectivement un certain malaise identitaire et leur vision prophétique d'un à-venir imminent. C'est cette unité de valeurs et d'attitudes, ainsi que les imaginaires desquels elles s'inspirent pour former la base du récit beat, qui conditionnent la fonction sociale de la beat generation dans le paysage culturel américain et lui donne une importance surdimensionnée.

Autrement dit, les beats ont *écrit* une génération à l'actualisation douteuse. Ils ont raconté une potentialité qui a fini par se glisser dans l'imaginaire de la nation en se faisant passer pour une génération réelle. Quoique, dans un sens, toute génération est avant tout une construction rhétorique :

Do writers write generations? In a sense, they do. 'Generations' are rhetorical constructs, identifications that people make with symbols. To name a generation involves localizing reality and limiting its experience to a particular politics for a particular group of people. In other words, people join generations, they are not born into them, and these affiliations are based partly upon experience but mostly on the internalization of a collection of symbols, fantasies, biases, and ideologies. (Swartz, 1999 : 6)

Cependant, pour en revenir à la beat generation, sa construction rhétorique était tellement conditionnée par une posture du malaise, marquée par les tensions entre Grand Folklore et Grande Faim (Lerner, 1987[1957]) de même que par la dynamique de l'échec au cœur de la romance, qu'elle s'est écrasée *avant* de pouvoir s'actualiser sous la forme d'une communauté concrète. Il n'y a jamais eu de beat generation à proprement parler ; seulement un récit de la beat generation constitué par des auteurs qui, faute de mieux, demeurent identifiés sous l'appellation d'auteurs « beats ». Peu de temps après avoir publié *On the Road*, et près de 12 ans après avoir pour la première fois eu l'idée d'une « génération beat », Kerouac admettait d'ailleurs :

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, bumming 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 downtown-city-night of postwar America – *beat*, meaning down and out but full of intense conviction. [...] But as to the actual existence of a Beat Generation, chances are it was really just an idea in our minds. (1958 : 24)

La révolution n'a pas eu lieu. La communauté ne s'est jamais matérialisée. Pourtant, son récit a inspiré vague après vague d'autres mouvements contre et sous-culturels, dont les beatsters. La beat generation, c'est essentiellement ça : une *manière* particulière de se raconter une américanité difficile, une pulsion manifestaire tournée vers quelque chose qui n'advient pas – mais qui n'en est pas moins un récit puissant qui fait écho aux préoccupations idéologiques de la nation et que l'on intègre pour se positionner soi-même et faire sens de sa propre identité.

4.3.2 Le récit hipster/beatster

La perspective du récit s'avère de même souvent plus productive que celle de la communauté actualisée pour aborder les beatsters contemporains et le groupe plus large auquel ils appartiennent, c'est-à-dire les hipsters. Plus encore, la proximité et l'accessibilité des discours sur les hipsters et les beatsters, conséquence de l'actualité de ces mouvements, rendent d'autant plus facile l'étude de la fonction sociale de récit qui les caractérise.

Tout comme dans le cas de la beat generation, plusieurs observateurs externes abordent les beatsters et les hipsters comme étant des phénomènes avant tout narratifs, issus d'une romance de la collectivité partagée par les membres d'un petit groupe qui possède une cohérence et une homogénéité limitées³⁶. En 2010, par exemple, la fondation n+1 a réuni à New York un ensemble d'intervenants de différents milieux pour discuter de la question « What was the hipster ? ». Les résultats des échanges, de même qu'un ensemble de textes complémentaires, ont été publiés la même année dans un petit livre intitulé *What Was the Hipster ? A Sociological Investigation*, sous la direction de Mark Greif, Kathleen Ross et Dayna Tortorici. Dans la section consacrée aux interventions du public, on peut lire la remarque suivante, faite par un membre anonyme de l'audience, qui résume bien un certain consensus général autour du mouvement hipster : « there isn't actually a politics to it, it's just a community of people who are in the same place » (Greif *et al.*, 2010 : 56). En 2012, J.

³⁶ À ce sujet, il faut cependant faire la différence entre les hipsters et les beatsters véritables et les gens présentant une image hipster ou beatster cooptée, consommateurs ordinaires d'un style esthétique « hipster » digéré par l'industrie de la mode et vendu dans les boutiques Urban Outfitters et autres temples de la fringue 18-34 ans. Il y a aujourd'hui peu de hipsters, mais beaucoup de gens qui ressemblent esthétiquement à des hipsters, sans aucune des configurations idéologiques sous-jacentes qui ont originalement donné forme au mouvement en tant que sous-culture.

Patrick Williams, un sociologue spécialisé dans les théories des contrecultures, répondait de la même façon à Paul Hiebert, qui avait demandé à une série d'intellectuels de différents horizons de spéculer sur l'avenir du mouvement hipster pour le magazine *Flavorwire* : « I don't know whether the hipster was ever a cohesive subculture. It seemed more of a media creation than anything else, and as such it appeared coherent primarily from an outsider's perspective » (Hiebert, 2012 : sans pagination).

Dans le cas des hipsters comme dans celui des beatsters, il est effectivement extrêmement difficile d'identifier concrètement les normes sous-culturelles qui conditionnent l'appartenance au groupe. La cohérence apparaît surtout comme narrative, se révélant dans la façon dont on se raconte les hipsters et les beatsters, et dans la façon dont les hipsters et les beatsters se racontent à eux-mêmes en tant que communautés potentielles. Ce déplacement de l'identité du groupe dans le récit place les beatsters, tout comme les beats, sur le territoire de la non-communauté ou de la communauté narrative virtuelle. Hipsters et beatsters se créent narrativement une identité de groupe, mais la possibilité d'assister un jour à l'actualisation de cette identité sous la forme d'une communauté sous-culturelle accomplie demeure douteuse. Il y a génération rhétorique, mais pas encore génération actuelle au sens fort du terme.

Ces observations faites par divers critiques du mouvement hipster recourent d'ailleurs en plusieurs points notre propre expérience sur le terrain. Plus souvent qu'autrement, les beatsters nous sont apparus comme un élément de discours se manifestant lors de nos discussions avec des membres de la communauté hipster : les beatsters sont ceux que l'on pointe du doigt en se basant sur une certaine cohérence littéraire (le phénomène du « Ah, yeah, those guys. Of course » abordé à la section 1.2.3), mais la communauté en attente décrite par ces beatsters a peu à voir avec la communauté hipster réelle au sein de laquelle ils évoluent – communauté hipster elle-même à la cohérence problématique. Le beatsterisme se manifeste comme un élément de discours ou un élément de récit révélant une potentialité perçue du mouvement hipster en tant que réserve d'un imaginaire sous-culturel plus large. Plus encore, les beatsters sont étrangement non participatifs : il n'y a pas de festival de littérature beatster, pas de magazine, pas de collection beatster entretenue par une maison d'édition quelconque, *rien*. Il n'y a pas non plus de bar ou de café beatster ; il n'y a qu'un mélange subtil d'éléments beatsters qui surgissent au hasard dans la collectivité hipster

générale, à l'occasion de certains événements ou de certaines rencontres. Comme si les beatsters témoignaient d'un *désir* de communauté, mais sans vraiment prendre les moyens de l'actualiser. Les beatsters semblent toujours parler à la surface des choses, se projetant dans un idéal impossible qu'ils contemplent d'un œil rêveur à la lumière d'un à-venir incertain – et se contentant, dans l'attente, de se montrer ponctuellement ici et là à l'occasion de manifestations d'une communauté qui n'est pas vraiment la leur.

Au niveau de la perception externe du beatsterisme, ce n'est ainsi qu'à partir du moment où ce récit de la communauté beatster inaccomplie est interprété comme récit de communauté réelle que l'idée d'une communauté beatster cohérente et actuelle peut faire son apparition. Mais il s'agit avant tout d'une projection, d'un artefact créé par le caractère hautement narratif de la posture beatster comme posture romantique et manifestaire. Bref, le beatsterisme est une posture qui se construit, pour reprendre la terminologie de Meizoz, dans un lieu de rencontre difficile entre « pure émanation du texte » (le récit) et « inférence [du] lecteur » (2011 : 83), mais étrangement en marge de l'actualisation sous-culturelle – ou même contreculturelle – classique.

Dans son roman essayistique sur les hipsters de Brooklyn, Tim McAtee appelle ce phénomène le phénomène du « too big » : « It felt big, like there was something there that I couldn't quite wrap my brain around yet, because it was too big » (*TH* : sans pagination). Ce à quoi se confronte McAtee dans son expérience, c'est l'étendue du phénomène hipster en tant que réserve de potentialités : dans le hipsterisme, une foule de récits de communautés idéales s'entremêlent, créant une impression de surcharge sous-culturelle qui confond l'observateur externe par son divorce d'avec les actualisations réelles du mouvement. On ne peut s'empêcher de « chercher pour » ce quelque chose qui semble échapper à tous, d'essayer de plonger toujours plus creux pour trouver la racine de cette impression persistante de présence du communautaire.

Bref, le hipsterisme et ses diverses branches, dont le beatsterisme, se racontent dans l'imminence, comme si quelque chose était toujours sur le point de se produire ou de se matérialiser. À ce sujet, il n'est d'ailleurs pas étonnant que le paradigme du « street party » spontané soit devenu un des paradigmes les plus utilisés par les publicistes qui cherchent à

vendre l'image hipster : c'est l'avènement de l'inattendu par excellence, l'expression soudaine et explosive de la communauté latente à son plus fort. Dans ce sens, le hipsterisme et sa branche beatster se manifestent avant tout comme sous-cultures de la fébrilité et de la latence.³⁷

4.3.3 Déviations : se raconter les hipsters

Cette construction essentiellement narrative de la sous-culture beatster, et de la sous-culture hipster plus large à laquelle elle appartient, en fait toutefois un lieu vulnérable aux projections et aux déplacements dans le discours de l'autre. En effet, il est facile d'ignorer le contenu narratif de ces sous-cultures et de ne considérer, d'un point de vue extérieur, que leur actualisation communautaire « ratée », ce qui leur donne en retour une forte valence culturelle négative – l'illusion, en quelque sorte, que les hipster/beatsters ne participent socialement à rien. C'est là la source de plusieurs discours appartenant au domaine du « hipster bashing » : la cohérence du projet de la romance échappe à l'observateur peu rigoureux qui n'aborde le phénomène que comme esthétique de surface et néglige de se pencher sur les discours produits par les hipsters/beatsters ; le mouvement apparaît alors comme une coquille vide, une manifestation superficielle d'une communauté disparate socialement insignifiante. Négliger le récit manifestaire romantique du phénomène hipster/beatster qui façonne l'horizon temporel et communautaire de ce dernier, c'est lui retirer sa substance et le couper de ce qui le lie à l'idéologie de la nation américaine. Ne restent alors que des signes de distinction sous-culturelle superficiels – une certaine façon de se coiffer, des habitudes de consommation alternatives, etc. – qui invitent à la dérision, alors qu'ils ne remplissent en fait qu'une fonction limitée de distanciation sous-culturelle dans la mise en scène de la posture du sujet. Autrement dit, dans le processus du « hipster bashing », le détail de surface est confondu avec le tout du hipsterisme/beatsterisme.

³⁷ Nous ne pouvons nous empêcher ici de rappeler comment cette logique du devenir fait écho au modèle idéologique national américain dont les beatsters se nourrissent abondamment : l'attente d'une communauté idéale, destinée à advenir en même temps qu'une nation idéale, à l'intérieur d'un à-venir/devenir imminent mais difficilement accessible... La temporalité décalée de l'idéologie américaine se retrouve partout dans la manifestation sous-culturelle hipster/beatster comme sous-culture de la potentialité inaccomplie et de la communauté à-venir.

Car, n'oublions pas que là où les beats effectuaient encore une reprise active du projet de la romance, les beatsters optent plutôt pour une méta-romance qui romance l'échec de la romance en lui-même (voir chapitre précédent). Cette méta-romance de l'échec occasionne une certaine inertie sociale du mouvement beatster, qui contemple le projet dont il est porteur comme toujours-déjà impossible – même s'il demeure digne de passation. Et si on évacue le récit beatster, avec son obsession américaine, son inconfort, sa romance du hip et son orientation manifestaire, il ne reste au final que cela : une inertie sociale vide de sens, entourée de signes esthétiques superficiels. Une coquille vide à laquelle il est possible d'attribuer un nouvel ensemble de fonctions sociales totalement autres.

Donc si les beatsters passent leur temps à se raconter à eux-mêmes, se sublimant dans le récit en héros prophétiques manifestaires qui renoncent au présent pour s'offrir en sacrifice sur l'autel de la romance, le reste de la société passe elle aussi beaucoup de temps à se raconter les hipsters/beatsters, mais sur un mode entièrement différent. Même la sociologie et les communications, deux champs académiques qui s'intéressent de plus en plus aux hipsters/beatsters, sont souvent victimes de ce biais interprétatif – comme si les outils de ces deux disciplines, davantage tournées vers l'étude des manifestations concrètes immédiates des groupes sociaux, ne parvenaient pas à se saisir du déplacement temporel de la communauté effectué par le récit hipster/beatster. Nous l'avons souvent répété depuis le début de notre thèse : le beatster est un sujet qui n'est jamais vraiment dans l'ici ni dans le maintenant. La grande littéarité de la sous-culture beatster, en tant que sous-culture de double allégeance transcendantaliste et beat, en fait ainsi peut-être une des rares sous-cultures qui s'appréhendent plus facilement à partir des études littéraires que des sciences sociales classiques... (Et c'est bien tant mieux pour nous.)

Pour illustrer ce biais interprétatif, considérons cet exemple : dans les représentations médiatiques des hipsters/beatsters et dans les discours des sociologues et autres universitaires qui s'intéressent au phénomène, une des idées les plus largement diffusées est que les hipsters/beatsters ne seraient en fait que de pures créations de l'imagination populaire. Il n'y a pas et n'aurait jamais eu de véritables hipsters/beatsters à proprement parler, puisqu'il est impossible de les identifier et/ou de les localiser comme communauté réelle, concrète. Glissement étrange et dangereux s'il en est un et qui entre en contradiction complète avec

notre propre expérience de terrain, qui avait la particularité de se concentrer sur l'aspect littéraire du beatsterisme, aspect jusque-là entièrement négligé par les autres chercheurs et critiques. En effet, facile de dire qu'une sous-culture n'existe pas si on omet d'étudier ce qui lui donne sa raison-d'être et sa cohérence – c'est-à-dire, dans le cas beatster, sa romance et son récit.

Dans cette tradition de déni du hipsterisme/beatsterisme, nous retrouvons même les commentaires de bon nombre de spécialistes du mouvement – si nous acceptons le paradoxe d'appeler « spécialiste » quelqu'un qui renie l'existence du mouvement qu'il étudie. Dans la publication de la fondation n+1 sur le hipsterisme, Christian Lorentzen déclare notamment :

I am not now nor have I ever been a hipster. No member of my family, no close friend, no enemy, no rival, no lover, no teacher, no coworker, no classmate, no bandmate, no client, no barkeep, no dance partner, no party guest, no doctor, no lawyer, no broker, no banker, no artist, no singer, no guitar player, no DJ, no model, no photographer, no author, no editor, no pilot, no stewardess, no actor, no actress, no television personality, no robber, no cop, no priest, no deacon, no nun, no hooker, no pimp, no acquaintance known to me has ever been a hipster. Indeed, I have never met a hipster. I deny that there ever existed any such thing. I deny this categorically, and I denounce the very category. I despise it. (Greif *et al.* : 14).

Pourtant, Lorentzen s'était jusque-là toujours présenté comme spécialiste du phénomène hipster, ayant signé plusieurs articles Web importants sur la question entre 2006 et 2008 – dont « Why the hipster must die. A modest proposal to save New York cool » (2007), mélange étonnant de journalisme de terrain, d'analyse sociologique et de « hipster bashing » cité par à peu près tous les critiques et les (rares) universitaires étudiant le hipsterisme. Fatigué de ne pas parvenir à cerner chez les hipsters un esprit communautaire qui permettrait de les dépeindre en tant que communauté actuelle, Lorentzen finit par abdiquer, présentant un long texte qui explique pourquoi les hipsters n'existent pas – et faisant au passage son propre *mea culpa*, prétendant que les articles qu'il a écrits sur le sujet n'ont fait qu'alimenter de façon regrettable le mythe du hipster.

Adoptant une posture plus académique, Zeynep Arsel, associé à la John Molson School of Business de l'Université Concordia, donne quant à lui cette interprétation du hipsterisme :

Hipster is not just the pop culture caricature that we are probably all very familiar with. It is also a mythical byproduct of the popular discourse motivated by various interests and prejudices. Ranging from barely substantiated hate speech to a series of mainstream articles that discuss them as the best opinion leaders of the century, various institutions and individuals have been (mis)construing what a hipster is. Most of these definitions lean on subjective personal opinions, prejudices, and straw man assumptions. What is ironic is that these portrayals crystallize what the public sees and knows as the hipster. I think seeing hipster as a narrative, rather than a distinct group of people, is a great way to understand how urban middle class identities are constructed and how postmodern class distinctions are established. The mythology of hipster is an extremely fragmented, occasionally contradictory, frequently derogatory narrative about a subculture that may or may not exist. But it doesn't matter, because regardless, we are using this narrative to make sense (and express) our identities. (Hiebert, 2012 : sans pagination)

Il y a encore là abdication de la part d'Arsel face au phénomène. Dans l'impossibilité de saisir ce qui fait des hipsters un groupe cohérent, Arsel opte pour une position prudente en refusant de statuer sur leur existence (peut-être existent-ils, peut-être n'existent-ils pas) et déplace l'étude du hipsterisme en dehors du hipsterisme lui-même. Le hipster demeure quant à lui une « caricature pop » (c'est-à-dire un ensemble de signes esthétiques superficiels, ce dont nous avons discuté plus haut) qui ne sert que de réceptacle passif aux discours externes et d'outil pour penser la distinction sociale. Au final, nous ne pouvons pas dire que nous en savons plus sur ce qu'est le hipsterisme comme tel.

En 2012, Sophy Bot s'est aussi servie du paradigme hipster pour expliquer sa théorie de la créativité et du travail dans la société contemporaine, annonçant d'abord écrire un livre sur les hipsters avant d'évacuer les hipsters de son analyse.

Dans un premier temps, Bot commence son analyse en proposant une définition des hipsters basée non pas sur ce qu'est un hipster, mais sur ce que l'on dit des hipsters dans les médias :

In the popular media, hipsters have come to represent everything that is perceived as terrible about modern society. They're portrayed as being obsessed with consumer goods, being extremely judgmental, being arrogant, and generally lacking in substance. Hipsters are said to be whiny and entitled, big kids who are used to getting what they want, when they want. They are seen as caring about cool and nothing *but* cool. They're also seen as being ubiquitous and unstoppable. (2012 : sans pagination)

Ce passage est utile pour cerner le contenu essentiel véhiculé par les individus s'adonnant au « hipster bashing », mais ne nous éclaire pas sur la nature du véritable sujet hipster.

Après cette définition pour le moins superficielle, Bot décrit l'influence des microcultures sur le développement du commerce à l'ère postmoderne et identifie un modèle de travail « hipster » favorisant la créativité. Mais en approchant de la fin de son livre, dans une pirouette rhétorique audacieuse, Bot avoue qu'elle ne parlait au fond pas vraiment des hipsters, parce que les hipsters véritables « fit all of those (genuinely) negative traits » (*id.*), et qu'un hipster qui nous apparaîtrait comme ne possédant pas ces traits de caractère ne serait conséquemment pas un hipster :

So here's the thing – by now, you've probably decided I'm a hipster. Bummer. But by no means am I trying to defend those jerks out there who think they are cooler than you, those trust-fund babies who spend their days talking about art projects they never get around to starting, those passionless jerks who only like things ironically and who think you're pathetic for liking them sincerely. What I'm trying to say here is that the people who actually fit all of those (genuinely) negative traits that we associate with the word 'hipster' are by far and large in the minority. Most of the people we call hipster *aren't*. (*id.*)

Chez Bot, dans un ouvrage qui se présente comme une étude sérieuse sur le sujet, le hipster ne se manifeste que dans sa forme négative construite par le « hipster bashing » ; le hipster réel, quant à lui, se voit refuser le droit à l'existence. Du coup, Bot fait du hipsterisme un paradigme de production désincarné et vidé de toute substance narrative, ne collaborant en rien à l'étude du hipsterisme comme sous-culture.³⁸

Même Mark Greif, éditeur principal de l'ouvrage exploratoire *What Was the Hipster ? A Sociological Investigation* de la fondation n+1 (2010), tombe dans le piège de cette surinterprétation sociologique qui évacue le contenu narratif faisant la particularité de l'imaginaire romantique et manifestaire du hipsterisme. En effet, le hipsterisme chez Greif est plutôt interprété comme une leçon de sociologie révélant les mécanismes de la désaffiliation politique contemporaine :

³⁸ Lorsqu'elle fait la généalogie du mouvement hipster contemporain, il est d'ailleurs étonnant de voir comment Bot évoque le dandysme européen du 19^e siècle et la bohème française, ignorant totalement la filière américaine et l'influence de la beat generation.

The hipster represents what can happen to middle class whites, particularly, and to all elites, generally, when they focus on the struggles for their own pleasures and luxuries – seeing these as daring and confrontational – rather than asking what makes their sort of people entitled to them, who else suffers for their pleasures, and where their ‘rebellion’ adjoins social struggles that should obligate anybody who hates authority. (*id.* : xvi-xvii)

Greif essaie de lire le hipsterisme à la lumière des théories de la contreculture au lieu de percevoir la nature sous-culturelle du mouvement (pour une discussion sur la distinction entre contreculture et sous-culture, voir section 1.2.2). Et lorsqu’il ne parvient pas à valider le hipsterisme comme contreculture, il le discrédite tout simplement, tombant dans une analyse circulaire de la fonction du hipster comme épouvantail social (le hipster est celui-qu’on-ne-veut-pas-être) plutôt que de déplacer sa perspective pour aborder la production culturelle hipster en elle-même. Comme plusieurs, Greif est incapable d’envisager qu’il se passe quelque-chose au-delà de l’absence superficielle de communauté hipster au sens classique (et accompli) du terme.

Ce portrait de l’effet des stratégies discursives des hipsters/beatsters sur la réception de la sous-culture hipster/beatster dans le domaine académique et chez les intellectuels en marge du réseau universitaire a de quoi déprimer toute personne qui espère trouver dans les déjà rares écrits sur le sujet des pistes pour penser le hipsterisme/beatsterisme comme phénomène sous-culturel véritable. On est en droit de se demander : mais pourquoi les intellectuels ont-ils à ce point peur des hipsters/beatsters ? Nous avons pourtant nous-même fréquenté plusieurs hipsters et beatsters sur le terrain sans conséquences désagréables. Aucun hipster ni aucun beatster ne nous a jamais insulté, attaqué ou fait du tort de quelque façon que ce soit. Et aucun hipster ni beatster que nous avons rencontré n’a jamais semblé être en train de comploter pour insulter, attaquer ou faire du tort à qui que ce soit. Il y a quelque chose de totalement irrationnel dans cette tendance généralisée au « hipster bashing » et dans cet aveuglement académique face à la sous-culture hipster/beatster véritable. Bien sûr, quant à nous, nous expliquons en partie ce phénomène par la nature discursive manifestaire et la structure dynamique méta-romantique du projet hipster/beatster, mais cela ne représente une explication satisfaisante que dans une partie des cas de « hipster bashing ». Il nous semble que les académiciens plus rigoureux devraient, à la longue, être capables de passer outre cette barrière... Mais ce n’est étrangement pas le cas.

En l'absence de meilleure piste pour comprendre cette réticence académique, nous sommes tenté d'adopter une explication suggérée par Jennifer Baumgardner dans l'opus *What Was the Hipster ?* (Greif *et al.*, 2010) et à son tour par Tim McAtee dans son roman-essai *The Hipsters* (2011). Dans sa contribution intitulée « Williamsburg Year Zero », Baumgardner avance : « Hipster hating speaks to our own fears and inadequacies more than it says anything real about real people. [...] Hipsters remind us of ... I don't know – youth and daring and style, that we don't have anymore or perhaps never did ? » (Greif *et al.* : 95). De la même façon, McAtee écrit dans son roman-essai (en parlant de la construction médiatique du « hipster » comme épouvantail social) : « I've decided there's no such thing as a hipster. There is only the projection of your own insecurity onto someone else » (*TH* : sans pagination). Il y a quelque chose de menaçant dans une sous-culture manifestaire comme le hipsterisme/beatsterisme, la présentation devant autrui d'une potentialité qui perturbe l'équilibre du présent immédiat en le déplaçant vers un ailleurs plus incertain. La sous-culture hipster/beatster semble proposer un choix à l'individu qui la contemple de l'extérieur : joindre le mouvement ou courir le risque de se retrouver un jour dépassé, totalement obsolète. (Nous y reviendrons au chapitre 6.) La logique manifestaire met en lumière nos propres faiblesses et nos propres inadéquations, nous plaçant devant le danger d'une alternative. Ainsi, si les héros de la beat generation ont fini par passer dans la culture populaire, nous préférons pour l'instant ignorer les nouveaux héros hipsters/beatsters ; cela semble plus prudent.

4.4 Conclusion : entre la communauté inaccomplie et le discours

Déplacés du présent par leur romance, les beats et les beatsters font appel aux mécanismes du manifestaire et au processus d'héroïsation pour se raconter au monde et donner un sens à une communauté en attente. D'une part, la communauté de la beat generation n'est jamais vraiment advenue. Elle est restée un rêve ou, pour reprendre encore Kerouac, « just an idea in our minds » (1958 : 24)³⁹. De l'autre, la sous-culture hipster/beatster apparaît toujours aujourd'hui comme une sous-culture inaccomplie, se

³⁹ Il y a bien eu le phénomène beatnik, qui s'est ensuite transformé pour devenir la vague hippie, mais il y a tout un monde entre l'idéal de la beat generation décrit par Kerouac, Holmes et Ginsberg et les beatniks. Les beatniks appartiennent davantage à la Renaissance de San Francisco, s'inspirant des images diffusées par les médias de l'époque, qu'à la beat generation véritable.

construisant sur un vide et sur un désinvestissement qui suscitent l'incompréhension et invitent à la projection et au déni chez les observateurs externes. Pourtant, en y regardant de près, les écrits des beats et des beatsters sont traversés par le « je » de la fonction de manifeste (Fazzino, 2008), un « je » qui a valeur de « nous » à-venir et qui donne au sujet de la romance sa dimension prophétique. Il y a acte quasi sacrificiel de passation, don de soi pour le rêve d'une communauté future : c'est la quête de connexion du *dedrabbitt* (Mdd : 100), l'attente suspendue du « not yet » de Holmes (*Go* : 311), la communauté prochaine de Kerouac (*OtR* : 54).

Mais maintenant que nous avons exploré les imaginaires des beats et des beatsters, avec leur passion pour le Grand Folklore et leur réappropriation créative des principes du hip, que nous avons identifié les mécanismes de la romance à l'œuvre dans leur projet et que nous avons vu comment le manifestaire et le processus d'héroïsation servent de stratégies discursives principales pour mettre en scène cette romance, une question essentielle demeure : à la base, quelle pulsion inspire les beats et les beatsters à se lancer dans une telle gymnastique posturale – avec tous ses déplacements, ses paradoxes et son éternel inaccomplissement ? Comment qualifier le mode de pensée des beats et des beatsters ?

Dans le prochain chapitre, et maintenant que tous les éléments théoriques nécessaires sont en place, nous proposerons de considérer la beat generation et le beatsterisme contemporain comme des mythopoétiques. À travers leurs écrits, les beats et les beatsters ne font pas que proposer des histoires et mettre en récit leur propre communauté ; ils mettent en place de nouveaux mythes pour se raconter l'Amérique, rétablissant l'équilibre brisé de leur posture grâce à un réinvestissement dynamique de la sphère mythique.

CHAPITRE 5

L'ANGLE MYTHOPOÉTIQUE

« The sight of the Pomes was florescent at
first / a kingdom seen in present tense
flashback / Present dissolving into mythic »

– Jeffrey Joe Nelson, *Road of a
Thousand Wonders*

5.1 Introduction

À ce stade de notre réflexion, nous sommes parvenu à cerner l'importance de la romance et de la méta-romance de l'échec pour définir la posture de l'entre-deux des beats et des beatsters. De plus, en cherchant à comprendre cette structure romantique qui déplace le sujet par rapport à sa réalité immédiate, nous avons interrogé les stratégies discursives beats et beatsters, stratégies qui font un usage abondant du manifestaire et du processus d'héroïsation. Après une analyse comparée des corpus beat et beatster, nous avons aussi établi dans quelle tradition littéraire ils s'inscrivent (leur héritage transcendantaliste commun) et quelles sont les diverses obsessions qui les traversent (leur érotisme, leur mysticisme, la place des drogues, les références à la culture hobo, etc.).

Autrement dit, nous savons ce que les beats et les beatsters se racontent (l'Amérique), à partir de quels imaginaires ils le font (le Grand Folklore et le hip) et selon quelles modalités (la romance et les stratégies discursives qui la complémentent), de même que la manière dont la structure de leur discours conditionne ultimement leur (non-)réception dans l'imaginaire populaire. Leur posture commune nous apparaît de plus en plus clairement, négociant une série de paradoxes inconfortables en optant pour le transitoire, pour une réconciliation au niveau dynamique de ce qui autrement demeure profondément irréconciliable (voir section 2.4).

Mais il ne s'agit là que du *comment* de la posture beat et de sa réinterprétation beatster, de la *structure* de cette reprise posturale comprise à partir des textes produits par les beats et

les beatsters. La *logique* de la chose, ou le principe qui inspire à la base l'entreprise des beats et des beatsters, demeure encore un mystère. À quelle pulsion les beats et les beatsters obéissent-ils ? Comment donner un sens à cette configuration imaginaire complexe basée sur le paradoxe et le déplacement ? Et surtout, quelle force est assez puissante pour donner forme à un discours et à un projet, tout en tolérant que ceux-ci n'existent que de façon passive à travers l'échec et un à-venir constamment remis ?

En fait, nous croyons que les beats et les beatsters sont intensément occupés à produire des mythes et que c'est sous l'influence indéniable d'un véritable « élan mythopoétique » qu'ils s'engagent dans leur entreprise posturale unique. Toute la structure de leur romance rapproche leur discours du discours mythique, le travail mythique étant peut-être la réponse la plus humaine qui soit face aux paradoxes idéologiques de l'Amérique. Confrontés à l'irréconciliable, entre leurs différents imaginaires mais aussi face au réel, les beats et les beatsters sont poussés à faire ou à refaire du mythe :

The myths are sufficient to unify the whole, to answer the largely emotional needs of the members of the community, and to provide, when necessary, the collective dreams of the society about the past, the present, and the future in the same instant. The myths 'explain' all. The function of myth is largely utopian : it provides a vision of the future without providing in and of itself any essential dynamic element that might produce the means for bringing about any changes in the present order of things. (Susman, 1984[1973] : 8)

Le sujet fait appel au mythe pour unifier lorsque la réconciliation est impossible, pour obtenir une réponse là où il n'y a pas de solution, pour produire du sens sans avoir à imaginer la forme du changement. Le mythe permet de rêver le passé, le présent et le futur dans un même moment, laissant le réel tel quel mais affirmant la possibilité d'une potentialité réconciliatrice. Bref, si l'imaginaire de la nation américaine est traversé de contradictions, le mythique (et son prolongement mythopoétique) est ce qui s'active comme logique humaine alternative pour pousser les beats et les beatsters à adopter la romance comme structure de discours.

Les implications de cette interprétation mythopoétique sont nombreuses et nous plongent plus profondément dans une approche sociocritique des mouvements beat et beatster. Dans ce chapitre, nous chercherons d'abord à définir l'importance du mythe dans le modèle

américain, tout en identifiant le point de passage du mytique au mythopoétique. Nous verrons ensuite comment les beats et les beatsters travaillent différemment le mythopoétique, pour rétablir une filiation et pour détourner le temps. Nous nous interrogerons aussi sur l'efficacité du mythopoétique face au social, à la fois en relation avec la vision rhétorique des beats et des beatsters et avec les besoins de croyance et d'appartenance du sujet. Finalement, nous espérons démontrer que la pulsion mytique et son détournement mythopoétique sont bel et bien à la base de la négociation des paraxodes qui façonnent les imaginaires des beats et des beatsters, venant donner un sens plus large et une cohérence plus grande à l'entreprise posturale de ces derniers.

5.2 Le mythe en contexte américain

Commençons par investir la problématique du mythe en contexte américain. À quand remonte la tendance américaine à se penser par le mythe ? En quoi cette pulsion mytique de la nation répond-elle à sa configuration idéologique ? Dans cette première section, nous discuterons brièvement de ces questions à partir du cas de Ralph Waldo Emerson et nous interrogerons la configuration temporelle du mythe en lien avec la configuration temporelle de la nation américaine, comprise comme nation idéologique construite autour de la « passion métaphysique » de la promesse (Lerner, 1987[1957] : 24). Ensuite, nous effectuerons un retour théorique nécessaire sur les bases du mythe et du mythopoétique : qu'est-ce qu'un mythe ? Comment se manifeste la « sensibilité mythopoétique » (Stephenson, 1990 : 183) des auteurs beats et beatsters et comment définir la mythopoétique en tant que telle ? Il s'agira avant tout de proposer un premier cadre théorique général afin d'ouvrir notre réflexion, cadre théorique que les exemples beat et beatster viendront subséquemment enrichir.

5.2.1 Une temporalité sur mesure

À la base, la temporalité imaginaire de la nation américaine repose déjà sur une inversion de la temporalité classique des autres nations modernes. Comme nous l'avons vu au chapitre 2, la temporalité américaine se vit en quelque sorte comme une antécédence conditionnée par l'avènement annoncé d'un moment fondateur encore inaccompli. Il y a eu énonciation d'une promesse par les pères de la nation, et cette promesse est gardée par un pacte imaginaire qui engage chaque individu à travailler à sa réalisation. Le sens du temps est

ainsi profondément altéré, trouvant son origine dans le futur plutôt que dans le passé : la nation américaine est une nation encore en attente de son propre accomplissement.

Une conséquence de cette construction temporelle que nous n'avons toutefois pas encore abordée est que la temporalité idéologique américaine ne se présente pas seulement comme une inversion, mais aussi comme une enjambée. En effet, le présent historique perd radicalement en importance dans l'imaginaire de la nation américaine, car le devenir de la nation est ancré dans une promesse passée et dans un moment fondateur futur. Or, comme la forme de ces deux moments est déjà connue, le présent apparaît comme beaucoup plus trivial, n'ayant qu'une incidence restreinte sur l'ontologie de la nation. Dans son essai *Myths America Lives By*, Richard T. Hughes résume ainsi le phénomène :

Americans rooted their identity in a golden age of the past and a golden age yet to come. They stood, as it were, with one foot in the dawn of time and the other in the world's evening shadows. Defined by the beginning of the world, they would define its end. Like a bridge that spanned a mighty river, they spanned in their imaginations the particularities of time and place that had molded all cultures and civilizations except themselves. They therefore thought themselves untouched in any significant way by the power of human history. (2003 : 46)

Cette enjambée évacue le présent historique et laisse à sa place un vide, comblé en retour par le mythe et l'idéologie nationale. Ce que cherchent à faire les Américains aux dépens de l'immédiat est de donner voix à la promesse fondatrice passée au temps présent, comme manière de se projeter dans le futur.

Et c'est là la définition même du mythe, selon les termes énoncés notamment par William G. Doty, spécialiste de l'étude mythographique : « A 'form of the future,' told in the present, as a reflection of a significant aspect of the past » (2000 : 47). Le mythe remplace le présent par une forme du futur, elle-même conçue comme l'image d'un aspect jugé important du passé. Le présent devient alors le futur et le passé tout à la fois, jamais véritablement lui-même. Le présent américain est fixé par la rencontre d'une promesse initiale et d'un moment à venir, à jamais protégé des soubresauts de l'histoire mondiale : idéologiquement, l'Amérique ne participe pas, elle attend et se prépare à vivre son avènement.

Cette enjambée temporelle et le recours au mythe ont d'ailleurs fortement influencé la littérature nationale américaine. Parmi les transcendentalistes (une influence importante des beats et des beatsters), c'est Emerson qui a le plus clairement exprimé les termes de cette temporalité tronquée. Très tôt dans ses réflexions sur l'histoire, il a en effet préféré recourir au mythique plutôt qu'à l'historique pour former sa théorie du sens du temps et de la relation de l'individu à ce dernier. Pour reprendre John Leland : « As Emerson observed, the new country called for mythologies rather than history. Myth allows the past to speak in the present tense » (2008[2004] : 68).

En ce sens, Emerson énonce exactement la posture active que réclame le projet de la promesse, engageant l'individu à s'investir pour prendre pleinement part au processus historique décalé de la nouvelle nation. Dans son essai « History », Emerson écrit : « History no longer shall be a dull book. It shall walk incarnate in every just and wise man. You shall not tell me by languages and titles a catalogue of the volumes you have read. You shall make me feel what periods you have lived » (*E-FS* : 34). Pour Emerson, le mythique est un outil qui sert à façonner activement l'individu actuel en le déplaçant dans un stade antérieur du processus historique et en l'incitant à se réappropriier le contenu idéal du passé :

Over and over, Emerson strove to enter imaginatively into the myth-creating mind, to recover for himself the kind of empathic openness to experience that his reading told him had marked the early mythopoeic ages. From the beginning, then, Emerson was interested in mythic thought as an imaginative means of projecting oneself into the past, of participating in the process of history, to understand what was important about the past for any given individual. (Richardson, 1978 : 66)

L'approche historique documentaire est remplacée par une participation imaginaire au mythique qui assure la réactivation actuelle du passé tout en réduisant l'influence du présent historique. Le premier point d'ancrage du sujet est déplacé dans le passé, servant d'appui à l'enjambée temporelle américaine.

Cette relation au déjà advenu nous rappelle les termes temporels de la romance, abordés au chapitre 3. Dans le cadre de la romance américaine (au développement de laquelle Emerson a d'ailleurs beaucoup participé), le passé n'est jamais vraiment fermé. Il est conçu comme une réserve de potentialités latentes qui peuvent être réactivées à tout moment afin de déplacer le présent en dehors des contraintes factuelles immédiates. Pour citer encore une fois

Emerson : « The student is to read history actively and not passively ; to esteem his own life the text, and books the commentary. Thus compelled, the Muse of history will utter oracles, as never to those who do not respect themselves » (*E-FS* : 9). De plus, ce passage d'Emerson rétablit le lien intime entre le sens de l'histoire vécue comme histoire mythique et la valeur de l'individu, le mythe américain reprenant sa signification initiale de révélation qui ne s'offre qu'à celui qui la mérite (voir le chapitre 2). Tout Américain qui se respecte se doit de participer au mythe et de prendre sur lui le déplacement de l'histoire, devenant par sa valeur propre et son travail capable de déceler dans la conflagration du passé et du futur les oracles nécessaires pour orienter le présent et œuvrer au destin de la nation.⁴⁰

Ainsi, les temporalités de la promesse et de la romance sont taillées par et pour le mythique. Devant le projet impossible d'une nation à-venir, les Américains se sont négociés une position historique décalée en rejetant le présent pour lui substituer le temps du mythe, opérant une conflagration du passé et du futur dans un seul moment, et forçant l'individu à vivre à hauteur de mythe pour en récolter les révélations.

5.2.2 Du mythique au mythopoétique

Avant d'aller plus loin, il importe toutefois de se demander : qu'est-ce qu'un mythe ? Nous en avons évoqué plus d'un depuis le début de notre thèse : le mythe de la Frontière et de l'Ouest, le mythe de la promesse, le mythe du cowboy, le mythe de l'exception américaine, etc. Mais, nous avons abordé ces mythes surtout en tant qu'histoires et réserves de motifs généraux dans les écrits des beats et des beatsters, constitutifs de leurs imaginaires de référence partagés. Or, la fonction du mythe va beaucoup plus loin : le mythe est essentiel à une société pour lui permettre de penser ses propres contradictions et de rétablir un certain ordre symbolique malgré les paradoxes. Le mythe a une fonction pratique de réconciliation, servant de paradigme logique alternatif à l'individu, et se présente ainsi comme un genre de mode d'emploi du social.

⁴⁰ L'échec devient alors, face au pacte de la promesse, signe d'une défektivité ou d'un manque quelconque chez l'individu, injustice suscitant la Grande Faim de Lerner (1987[1957] : 468) et laissant planer sur le sujet un soupçon de non-américanité ou d'américanité imparfaite.

Autrement dit, le mythe unit le récit que la nation se fait d'elle-même en lui fournissant ses motifs, mais il dicte aussi les comportements des membres de cette nation et assure la cohérence de l'ensemble. Et pour cela, le mythe n'a pas besoin de proposer un projet commun ou de se présenter comme un mythe sur le devenir de la nation ou sur ses origines : tant que le mythe « fait du mythe » et opère sur des termes imaginaires partagés, il énonce sa propre logique et tient lieu de guide.

Dans un ouvrage traitant de la question du mythe américain, James Oliver Robertson définit en effet le mythe en ces termes :

Myths are stories ; they are attitudes extracted from stories ; they are 'the way things are' as people in a particular society believe them to be ; and they are the models people refer to when they try to understand their world and its behavior. Myths are the patterns – of behavior, of belief, and of perception – which people have in common. Myths are not deliberately, or necessarily consciously, fictitious. They provide good, 'workable' ways by which the contradictions in a society, the contrasts and conflicts which normally arise among people, among ideals, among the confusing realities, are somehow reconciled, smoothed over, or at least made manageable and tolerable. Everybody likes a good story ; most people admire someone heroic : myths are often couched in good stories, very often told of heroes and heroines. But myths are not always narratives, they can be highly abstract ; and complex myths, especially in literate societies like ours, are not easily separable from ideologies. (1980 : xv)

Les mythes sont à la fois des histoires et des ensembles d'attitudes, remplissant une double fonction narrative et comportementale. Les mythes organisent le réel, et sont en cela des composantes essentielles de l'imaginaire défini en tant qu'« interface entre le sujet et le monde » (Gervais, 2009 : sans pagination). Les mythes sont des motifs communs à des ensembles de personnes : ils permettent de « travailler » les contradictions et les conflits d'une société afin de pouvoir les négocier – ou à tout le moins, de les rendre « tolérables ». Là où il n'y a pas de solution entièrement satisfaisante ni de manière logique de traiter une situation, le mythe en invente une en créant un précédent et en ancrant les termes de cette solution nouvelle dans des motifs narratifs culturellement signifiants :

Myths carry with them the implication that they have resolved the paradoxes and contradictions they contain. Do you want destruction of the wilderness reconciled with admiration of wilderness ? shame at its destruction reconciled to a vision of a virtuous people ? Tell the cherry-tree story. The mythical logic is something we seek out and make every effort to maintain ; we appeal to it in the face of reason because reason often

does not produce resolutions but rather gaping holes in what we urgently hoped was logic. The myths create frustration, because they do not do what they promise, but their near-fulfillment of their promise is powerfully satisfying. (Robertson, 1980 : 14-15)

La logique mythique est un mécanisme de base du social : elle protège le sujet et élimine des tensions, elle permet à chacun de fonctionner et de continuer à œuvrer pour le bien-être de l'ensemble malgré les contradictions. Le mythe cimente le social et apaise en satisfaisant le besoin d'ordre de l'individu, même si cet ordre repose sur une réconciliation illusoire ou incomplète. Car, c'est l'efficacité du procédé discursif et sa structure quasi cathartique qui comptent (la logique mythique), pas la réalisation des promesses du mythe en lui-même (le contenu de l'histoire). Dans un sens, le mythe déplace les attentes logiques de l'individu.

Il n'est toutefois pas toujours aisé de retracer les origines d'un mythe. Certains mythes circulent en Occident depuis des millénaires, et se sont incarnés au fil du temps dans des récits très diversifiés. Heureusement, dans le cadre de notre thèse, notre objectif n'est pas de retracer l'origine exacte des mythes américains⁴¹ ou de théoriser la façon dont les mythes se répandent – par « contagion », imitation, enculturation, etc. Ce ne sont certainement pas les théories qui manquent sur le sujet, les études mythographiques constituant un champ académique déjà vaste et bien établi.⁴² Ce qui nous intéresse plutôt est de voir comment les grands mythes américains ont évolué à l'intérieur de la courte histoire de la nation, et surtout de nous interroger sur la particularité de la reprise du mythique chez les beats et les beatsters.

Car, s'il y a une certaine constance ou une évolution logique dans la façon dont les grands mythes de la nation ont été exploités durant la plus grande partie de l'histoire américaine, la Seconde Guerre mondiale semble marquer un changement de paradigme. Comme si le choc de la guerre et de la bombe atomique avait fait naître au sein de la nation une pulsion autre, différente de la pulsion mythique classique et obéissant à des impératifs sociaux nouveaux. Comme si, soudainement, le mythe s'était mis à se raconter *autrement*.

⁴¹ De par leur nature biblique, les origines de certains mythes américains (la Nouvelle Jérusalem, la promesse, etc.) peuvent en effet être retracées jusqu'en Inde védique, il y a trois ou quatre millénaires de cela. Mais nous voyons mal comment un tel détour du côté de la mythographie classique pourrait nous éclairer sur les enjeux de la posture beat et de son retour actuel...

⁴² Voir notamment l'essai de William G. Doty sur l'étude des mythes et des rituels (2000) ou l'introduction de Segal, publiée aux presses universitaires d'Oxford (2004).

En fait, selon certains critiques, les auteurs de la beat generation ne font pas que transmettre et perpétuer en arrière-plan les mythes américains : ils les ramènent au premier plan, faisant de ceux-ci le point focal de leurs écrits, mais dans des formes modifiées qui entraînent un déplacement de leur signification et de leur usage. C'est le tournant mythopoétique, constitutif de ce qui est peut-être la plus importante caractéristique de l'écriture beat, c'est-à-dire sa « sensibilité mythopoétique » (Stephenson, 1990). Pour reprendre la théorie de Gregory Stephenson :

Notwithstanding the different figures in which they image their visions, it is clear that the writers of the Beat Generation are engaged in the same endeavor : the discovery (or recovery) of a new (or primordial) mode of being and of seeing. They are working to effect a revolution of consciousness and perception, striving to repossess the visionary faculties latent in the mind and the spirit of humans. Accordingly, the Beat enterprise is concentrated upon revival of the mythopoetic sensibility and the aspiration to sacramental vision.

The mythopoetic sensibility may be defined as a conceptual process founded upon metaphorical perception and mythic ideation [...]. The mythopoetic sensibility, as it is manifested in the literature of the Beat Generation, is inherent in the propensity of the individual Beat authors for the creation or reactivation of myth as a primary mode of expression. [...] In addition, nearly all of the Beat writers have drawn extensively from popular culture – including films, comic strips, the pulps, and other sources – to forge a contemporary communal mythology that is accessible and pertinent to a postwar reading public and which is both American and international in character. (*id.* : 183-184)

Les beats sont obsédés par le mythique. Mais le mythique n'est pas pour eux qu'une simple toile de fond ou un schéma de référence entrant dans la constitution de leur imaginaire comme recours discursif alternatif (voir notre discussion sur la logique mythique, un peu plus haut) : il s'agit au contraire de leur mode premier d'expression, de la constituante centrale de leur mode de pensée. Il y a chez eux un effort conscient de résurrection du mythique à une époque pourtant marquée par les excès de la modernité et par l'impératif d'efficacité qui accompagne celle-ci (pensons encore une fois à la bombe atomique et à sa place dans l'imagination populaire).

De plus, ce que l'expression « sensibilité mythopoétique » utilisée par Stephenson pour décrire le phénomène permet de mettre en lumière, c'est la tendance des beats à non seulement rappeler le mythique à la surface, mais à le manipuler pour lui intégrer des composantes nouvelles et en orienter différemment l'usage et la signification. Les beats

refont du mythe au lieu de simplement se référer au mythe existant. Le mythe beat est un *nouveau* mythe américain réactivé et révisé, une façon de penser autrement (mais avec des termes déjà connus) une réalité d'après-guerre plus trouble et radicalement différente. Bref, il convient d'insister sur ce point : chez les beats, le mythique passe d'outil à matériau de base.

Les beats reconstruisent ainsi l'Amérique à partir de son propre mythe, effectuant de l'intérieur un travail mythopoétique méthodique sur sa structure. Parallèlement, c'est cette définition de la particularité mythopoétique du travail mythique dans la littérature beat qui permet de comprendre les libertés prises par les beats par rapport aux formes mythiques américaines de base : des cowboys qui ne sont pas vraiment des cowboys, une Frontière qui n'est pas vraiment une Frontière, un gospel hip sur fond de jazz qui se glisse à la place de la morale protestante des pionniers, etc. C'est d'ailleurs aussi un peu sous cet angle que la beat generation révèle sa nature contreculturelle, participant activement à l'imaginaire de la nation tout en offrant une résistance et une alternative par la réinterprétation créative radicale de cet imaginaire : la mythopoétique beat menace l'ordre mythique établi autant qu'elle lui offre un nouveau refuge pour lui donner un second souffle. Pour reprendre la définition classique de Harry Slochower, la mythopoétique fait effectivement référence à des situations « where meanings of mythical accounts had been re-visioned, the original literal tellings of myths and stories transformed in symbolically new versions » (Doty, 2000 : 20). Ce que la poussée mythopoétique qui caractérise l'entreprise beat déplace, c'est à la fois le sens, la forme et les histoires classiques des grands mythes américains.

Autrement dit, les beats se nourrissent de mythique, mais à des fins mythopoétiques qui les resituent dans une perspective contreculturelle indéniable. L'imaginaire américain se reconnaît et ne se reconnaît pas dans le récit beat, contemplant dans ce dernier une forme révisée inédite de son propre mythe, avec tout son lot de solutions autres et de réconciliations renégociées. Au final, le mythe chez les beats est un mythe fort, consciemment retravaillé pour ouvrir de nouvelles potentialités.

5.3 Le travail des beats et des beatsters

Au chapitre précédent, nous avons déjà vu que le processus d'héroïsation chez les beats s'appuie sur une certaine tendance à la mythologisation personnelle. Les beats sont engagés

dans une entreprise de mémoire, rapportant les faits et gestes des gens de leur entourage et transformant peu à peu leurs amis (ainsi qu'eux-mêmes) en héros. Cette tendance à la mythologisation personnelle ne représente toutefois qu'un aspect plutôt faible de la mythopoétique beat, et il importe de dépasser cette première interprétation pour mieux saisir jusqu'à quel point les beats « font du mythe » lorsqu'ils parlent de l'Amérique.

Dans cette section, nous chercherons à définir le travail mythopoétique particulier des beats en questionnant la fonction et l'espace occupés par celui-ci : pour les beats, le mythopoétique apparaît essentiellement comme un outil pour rétablir une filiation mythique perdue, un mécanisme servant à ouvrir de nouvelles potentialités. Nous verrons ensuite comment la réappropriation beatster de la posture beat opère un déplacement des enjeux du mythopoétique, selon des termes légèrement différents. Nous définirons la mythopoétique beatster comme étant avant tout une entreprise de conflagration temporelle qui vise à catapulter l'histoire dans le présent, créant des configurations d'imaginaires inédites.

5.3.1 Les beats : rétablir une filiation

Le mythe et le travail mythopoétique exécutent principalement une mise en ordre du réel signifiant, donnant un appui matériel au contingent ainsi qu'aux phénomènes naturels et sociaux abstraits. Comme nous le rappellent les théories du mythe, le mythe accomplit cette fonction en fournissant à l'individu des fictions narratives-miroirs, reflétant des potentialités humaines autrement inarticulées :

Narrative provides a mode of ordering significant events, that is to say, a plot (Greek *mythos*, Latin *fabula*) of experienced or ideal existence. *Myths are the narrative fictions whose plots read first at the level of their own stories and then often as projections of immanent transcendent meanings.* Such plots mirror human potentialities, experiences with natural and cultural phenomena, and recognition of regular interactions between them. Myths thus provide possible materializations for otherwise inchoate or unrecognized instantiations, *names for the possible.* (Doty, 2000 : 42-43)

Dans le mythe, il y a un jeu constant entre deux niveaux de récit, entre l'histoire elle-même et son sens immanent. Au niveau culturel, le mythe met en place les mécanismes logiques nécessaires pour organiser le réel *au-delà* de l'histoire racontée. Sous cet angle, le mythe se présente comme une gymnastique mentale indispensable, porteuse de la structure

abstraite de la culture et de son substrat social. Plus encore, le mythe permet de penser des potentialités encore non advenues, d'envisager l'inenvisageable en lui donnant un lieu de repos et d'expression – bref, en énonçant ce qui pourrait être et en lui aménageant un espace à l'intérieur du pensable. Une histoire construite en mythe est ainsi toujours un peu à propos d'autre chose qu'elle-même, aspirant à une plus grande transcendance et se projetant vers un ailleurs imaginaire autre. Le mythe apparaît comme un outil de mise en ordre dont l'évocation permet de dire l'indicible de l'expérience humaine, d'organiser ce qui peut difficilement être saisi en lui-même, et d'en travailler les incohérences pour les intégrer à un schéma culturel englobant.

En lisant les écrits des beats, il faut donc toujours se poser la question : où l'histoire se projette-t-elle ? Que cherche-t-elle à organiser au-delà d'elle-même ? En fait, s'il devient rapidement évident pour le lecteur que les écrits des beats sont traversés par les grands mythes américains et par leur réappropriation mythopoétique, il est toutefois extrêmement intéressant de s'arrêter sur la façon dont les beats ont eux-mêmes énoncé leur démarche.

À la lumière des circonstances sociohistoriques ayant présidé à la naissance du mouvement beat, nous pouvons déjà postuler que cette contreculture est apparue à une époque où l'Amérique vit une de ses crises les plus importantes : alors que l'entrée en guerre des États-Unis marque déjà un changement de paradigme politique fondamental pour la nation, qui avait autrement toujours préféré adopter une posture isolationniste et non interventionniste, l'horreur de la bombe atomique vient ébranler radicalement le mythe du progrès associé à l'époque moderne et remettre en question le modèle de production industriel. Tout à coup, les États-Unis se retrouvent mêlés à un conflit qui échappe à leur propre récit mythique, basé sur l'idée d'une exception anhistorique américaine (voir section 2.2.3), et portent de surcroît la responsabilité morale du pire acte de violence technologique ayant jamais eu lieu. De plus, au niveau social, le retour massif des jeunes soldats s'étant battus à l'étranger et l'adoption subséquente du G.I. Bill créent l'apparition imprévue d'un nouveau groupe social d'individus dont l'entrée dans l'âge adulte est radicalement retardée, du moins selon les critères des générations précédentes : jamais une génération n'a autant repoussé le mariage, l'intégration sur le marché du travail et le moment d'avoir des enfants que la génération de ces jeunes soldats ayant eu accès à une éducation supérieure, jusque-là

relativement fermée aux masses. C'est la naissance de l'adolescence à l'américaine, l'apparition des rebelles qui dicteront dorénavant la façon d'être jeune aux États-Unis.

Bref, la nation n'est plus vraiment elle-même sur le plan politique et idéologique et paie chèrement son intégration à l'histoire mondiale. L'horreur de la bombe atomique la force aussi à contempler les failles de sa modernité, et sa société même ne se ressemble plus et obéit à des règles nouvelles, provoquant une désarticulation générationnelle sans précédent.

Et si les mythes servent habituellement à transmettre le sens transcendant d'une culture, organisant en retour la structure du social, il y a clairement ici matière à générer une crise mythique majeure. Le matériau que le mythe servait à organiser n'existe plus dans son état original, s'étant disloqué pour prendre une forme nouvelle : il y a eu rupture mythique. Certes, les histoires persistent et continuent à se transmettre, mais leur sens immanent devient de plus en plus problématique et difficile à assimiler, n'ayant plus autant d'assises dans le réel. La façon dont l'Amérique se raconte ne comble soudainement plus les besoins de sens et d'ordre de l'individu, qui se retrouve face à un nombre inhabituel de contradictions et de paradoxes irrésolus et/ou non apaisés parce qu'inédits et encore largement impensés.

Concrètement, cette rupture mythique prend notamment la forme d'un déficit perçu de filiation. Les mythes sont encore là, mais sous une forme plus vide, incohérente. Ils ne sont plus suffisants pour rattacher l'individu à son histoire et à sa société. Et ce sont dans ces circonstances que le réflexe mythopoétique remonte à la surface, le besoin de refaire du mythe se présentant de façon impérative à l'individu abandonné par le mythe. Face à la rupture, dans une société où le mythe a toujours été le mode d'expression de base (voir section 5.2.1), il faut combler le déficit de filiation et reconstruire autre chose – et vite. Ou c'est du moins ainsi que l'énoncent les auteurs beats. Par exemple, dans les premières strophes du poème « Wild Orphan » de Ginsberg :

Blandly mother
 takes him strolling
 by railroad and by river
 – he's the son of the absconded
 hot rod angel –
 and he imagines cars
 and rides them in his dreams

so lonely growing up among
 the imaginary automobiles
 and dead souls of Tarrytown

to create
 out of his own imagination
 the beauty of his wild
 forebears – a mythology
 he cannot inherit. (*CP* : 86)

L'image qui traverse ce poème de Ginsberg est celle d'un orphelin, privé non seulement de père, mais de filiation imaginaire. Il est bel et bien le fils « of the absconded / hot rod angel » (une incarnation chez Ginsberg de la figure du cowboy/pionnier à la Dean Moriarty), mais il ne peut qu'essayer d'imaginer lui-même le sens de cette filiation avec laquelle il a perdu contact. Entouré d'âmes mortes, l'orphelin de Ginsberg doit créer une nouvelle mythologie à la hauteur des histoires de ses prédécesseurs, mais il ne le fait que parce qu'il ne peut hériter d'une mythologie plus ancienne. Il y a ainsi constatation de la rupture mythique, puis affirmation de la nécessité mythopoétique, illustrant le double mouvement de recréation mythique des beats.

Plus encore, la mythopoétique beat n'aspire pas à réinventer le substrat mythique américain, mais plutôt à lui donner un nouvel ancrage, à combler le vide laissé par la rupture mythique pour rétablir un contact avec un point antérieur. Le travail mythopoétique beat est un travail de réconciliation qui affirme la nécessité du mythe américain originel, même si les voies de cette réconciliation demeurent encore partiellement incertaines. Dans la dernière strophe de « Wild Orphan », Ginsberg écrit :

And the father grieves
 in flophouse
 complexities of memory
 a thousand miles
 away, unknowing
 of the unexpected
 youthful stranger
 bumming toward his door. (*CP* : 87)

Pour paraphraser une critique de W. T. Lhamon, Jr., à propos de ce passage, les orphelins ont pardonné leurs pères qui en retour ont besoin de leurs fils (1990 : 70).

L'Amérique brisée dans laquelle a pris naissance le mouvement beat ne voit pas encore la nouvelle génération revenir vers elle, mais elle en a impérieusement besoin pour surmonter la crise qui la traverse. De son côté, la mythopoétique beat travaille de manière souterraine, percevant dans la marginalité temporaire un détour nécessaire à cette réconciliation.

Il est de même significatif que le thème de la paternité problématique revienne de façon récurrente chez Kerouac. Dans *Mexico City Blues*, l'auteur écrit :

What's been buried inside me
 for sure ?
 The substance of my own father's
 empty light
 Derived from time working
 on dirt
 And clay bones. (*MCB* : 204)

Tout ce qu'a laissé le père, ce sont des os d'argile, trop fragiles pour maintenir la structure du fils, et une lumière vide. La paternité laisse des traces et des formes, mais le sens est toujours en déficit. Une nouvelle connexion est nécessaire.

Dans *On the Road*, Kerouac fera d'ailleurs de la quête du père, symbole de la connexion avec les origines mythiques de la nation, un des thèmes centraux du récit :

Kerouac had written *On the Road*, in April 1951, partly about the need to connect with a literally derelict American lore. He represented this dereliction in crazed wanderers from the ghost of the Susquehanna, at the end of Part I of *On the Road*, to 'Old Dean Moriarty the father we never found,' in the novel's last sentence. (Lhamon, 1990 : 69)

Entre la recherche littérale du père de Cassidy/Moriarty dans les rues de Denver et la multiplication des fantômes de patriarches rappelant les pionniers et les fondateurs de la nation, *On the Road* se lit comme un récit qui s'efforce de construire des ponts et de réaffirmer sa valeur mythique. La conversation est difficile et la réussite douteuse, mais l'effort mythopoétique de Kerouac est indéniable.

Autrement dit, ce que les beats s'efforcent de faire est de repenser leur filiation mythique problématique en déployant de nouvelles potentialités à partir des histoires disponibles pour rétablir un contact dont la trace demeure dans le mythe, à défaut d'être encore un contact

effectif. La mythopoétique vient guérir l'ancien mythe au lieu de l'évacuer, lui permettant de prendre expansion dans une direction inédite et de retrouver ainsi son rôle et sa cohérence. Si les beats vivent constamment à hauteur de mythe et éprouvent régulièrement les limites de la promesse américaine (voir section 2.2.5), c'est qu'ils sont obsédés par l'idée de redécouvrir le sens de celle-ci. Ils énoncent le manque et la rupture en même temps qu'ils cherchent à y remédier grâce au mythopoétique, prouvant une fois de plus l'importance de ce que Stephenson appelle leur « sensibilité mythopoétique » (1990 : 183).

Dans un ouvrage intitulé *The Bop Apocalypse*, John Lardas arrive d'ailleurs à des conclusions semblables, contournant toutefois la question du mythe pour lui substituer le problème de la vision religieuse. Les mécanismes identifiés par Lardas demeurent néanmoins très proches de ceux dont nous avons nous-mêmes discuté, venant renforcer nos propres hypothèses.

Après avoir établi la volonté des beats à opérer des transformations symboliques sur l'Amérique pour réinvestir l'individu et sa culture « with the energy of the sacred » (2001 : 10), Lardas affirme en effet que :

The Beats' critical stance toward America was not a mere refutation of that which already existed but an attempt to reinvest [...] American mythos with a proper metaphysical ground. Kerouac, like Ginsberg and Burroughs, assumed the role of cultural critic in order to engage America on moral grounds – not only to judge but also to show what was possible, and therefore necessary, given unfavorable cultural conditions. They re-narrated America, modifying its details in order to change the sentiments it evoked. (*id.* : 178)

Ce qu'il est important de remarquer ici, c'est l'insistance de Lardas sur le réinvestissement du mythique américain. Ce réinvestissement a lieu dans le but de dégager de nouvelles possibilités, alors que les circonstances réelles immédiates s'avèrent défavorables. Ainsi, la re-narration religieuse de l'Amérique des beats, décrite par Lardas, rappelle les mécanismes de notre propre concept de rupture mythique, tout en évoquant aussi le problème du déplacement du présent au cœur du projet de la romance : « By manipulating the symbol of America and not dismissing it, they fabricated opposition in order to delineate, personally and culturally, the possibilities of the present » (*id.* : 229 – voir aussi chapitre 3). Et toujours selon Lardas, les beats ne détruisent pas : ils récupèrent, déplacent, re-narrent, déploient. Par

le travail mythopoétique, ils cherchent à rétablir dans le présent une connexion forte avec les mythes de la nation, afin de leur redonner leur puissance organisatrice. L'entreprise peut sembler démesurément ambitieuse dans le contexte d'après-guerre, mais cela n'empêche pas les beats d'y rêver et de revenir continuellement au mythopoétique. Comme le résume William S. Burroughs dans *The Place of Dead Roads*, nous rappelant aussi l'enjambée de la temporalité mythique (voir section 5.2.1) : « We attempt the impossible : to photograph the present moment which contains the past the future. All art attempts the impossible » (*TPoDR* : 89).

5.3.2 Les beatsters : détourner le temps

Le problème de la filiation s'exprime différemment chez les beatsters contemporains. Obsédés eux aussi par l'idée de rétablir un contact avec une époque antérieure, façon de redonner sens au mythe, les beatsters ont davantage tendance à opérer une conflagration temporelle de l'histoire américaine qu'à partir à la recherche du père – réel et/ou symbolique. Dans un sens, les beatsters *écrasent* leur horizon temporel pour ramener sur eux un passé signifiant plus qu'ils ne cherchent à retrouver patiemment un chemin perdu, à la manière des beats. Ainsi, si les beats déploient leur mythopoétique sous la forme d'une longue errance, adoptant la posture de l'orphelin, les beatsters effectuent une réappropriation temporelle franchement plus audacieuse et directe. Certes, les beatsters rappellent peut-être en cela davantage la démarche temporelle plus radicale de Burroughs que celle plus timide de Ginsberg ou de Kerouac (nous reviendrons en détails sur le cas Burroughs au chapitre 6), mais cela n'empêche pas de percevoir dans leurs écrits les traces d'un projet commun qui les unit encore une fois aux beats.

Un premier aspect assez superficiel de la mythopoétique beatster est leur tendance à se réapproprier et à détourner des figures fortes de l'histoire américaine. Ces figures (Benjamin Franklin, les pionniers du Mayflower, Abraham Lincoln, etc.) participent déjà aux grands mythes américains, offrant une réserve imaginaire de principes moraux et de comportements exemplaires à l'individu. Ce sont les héros du mythe au sens fort du terme, héros dont les vies ont été sublimées pour devenir des fables hautement symboliques sur le devenir et l'esprit de la nation.

Or, en se réappropriant ces figures héroïques, les beatsters détournent le sens du mythe et lui superposent un autre ensemble de principes et de valeurs, rétablissant leur pertinence dans des termes plus contemporains. Il y a opération de dévoilement de potentialités autres des figures mythiques américaines et expansion de leur symbolisme initial. Par exemple, chez CAConrad, champion des détournements à caractère homosexuel :

Ben Franklin
 (sexy nerd)
 though I Love
 him so
 did NOT
 invent the
 lollipop
 alas

but he once
 told them all ‘*if*
we don’t hang
together we will
certainly hang
together’ (TCR&I : 45)

Benjamin Franklin, grand inventeur et homme politique d’importance dont la vie est un symbole américain d’innovation, de débrouillardise et d’humanisme, devient dans les vers de CAConrad une figure prophétique électrique et sexy. Le poète ne nie pas le sens du récit initial et le mythe de Franklin ne perd rien de sa signification première, mais il y a bel et bien ajout d’un petit quelque chose – un genre d’appel charnel transséculaire, à tout le moins. Par son travail mythopoétique sur la figure de Benjamin Franklin, CAConrad invite à une lecture déplacée du projet humaniste américain, y intégrant une possibilité queer.

Plus loin dans le même recueil, CAConrad poursuit d’ailleurs en reprenant la figure des premiers colons pour en faire des « Colonial / American faggots / [who] made Love by this / river before Queer / Revolution kept / it regular » (TCR&I : 55). Encore une fois, la figure mythique du colon n’est pas amoindrie ; CAConrad lui adjoint simplement une autre possibilité, travaillant le mythe pour y ancrer son projet queer. Le poète fait sien le mythe initial, le réécrivant à sa manière en le poussant un peu plus loin avant de l’offrir au monde dans une nouvelle version révisée.

Mais le premier exemple que nous avons développé (la reprise de la figure de Benjamin Franklin) demeure le plus intéressant des deux puisqu'il ouvre aussi sur la particularité du mouvement temporel mythopoétique beatster. Non seulement CAConrad raconte-t-il le mythe à sa façon, il établit aussi un contact charnel avec Franklin : il y a catapultage temporel qui fait entrer le passé en collision avec le présent.

Le plus grand adepte de la conflagration temporelle chez les beatsters n'est toutefois pas CAConrad mais plutôt Jeffrey Joe Nelson, deuxième « bathrobe poet » de New York. C'est d'ailleurs à lui que nous devons l'extrait placé en exergue de ce chapitre :

The sight of the Pomes was florescent at first
a kingdom seen in present tense flashback
Present dissolving into mythic (*RTW* : 92-93)

Non seulement Nelson effectue-t-il plusieurs manipulations mythopoétiques dans son œuvre, faisant appel à une multitude de mythes américains en des versions nouvelles et corrigées, mais encore expose-t-il son entreprise comme étant bel et bien « mythique ». Nelson travaille le mythe, et il le sait. Le temps présent de ses poèmes se « dissout » dans le mythe, appelant une lecture temporelle différente ancrée dans un passé soudainement écrasé dans le moment immédiat.

C'est dans son long poème « Rimbaud in Brooklyn » (*RTW* : 88-109) que Nelson développe le plus cette vision mythopoétique d'une temporalité vécue sous le signe de la conflagration. Dans un premier temps, Nelson commence par une projection dans le futur qui rappelle l'orientation du projet de la romance vers un à-venir imminent :

Future, look at the sun, at the streets, the movies of our lives,
watching anchors of
families flower, lending blood to a work of art

The American Spirit happening

Overflowing with the Pomes (*RTW* : 91)

Nelson affirme son américanité et invite l'à-venir promis à prendre acte de la valeur de ses sentiments et du monde qui l'entoure, essayant de se montrer digne de la promesse pour

en appeler la réalisation. Selon Nelson, l'esprit américain advient littéralement dans ses poèmes, débordant à partir de ces derniers pour atteindre le reste de la nation.

À la page suivante, dans les quelques vers que nous avons cités plus tôt (« The sight of the Pomes was florescent at first [...] » ; *RTW* : 92-93), il affirme la nature mythique du temps présent et de sa démarche. Plus encore, une strophe plus loin, il fait du mythe l'élément unificateur du présent, révélant la beauté symbolique inhérente de ce dernier :

Mythic, keeping the sound of all things beauty of
 Teenage Stoner Uniform, limbs barely covered by dreaming
 to breath in 7 am fresh light, a bright orange orb (*RTWi* : 93)

Il est d'autant plus significatif que la figure choisie par Nelson pour ce passage est celle d'un jeune « stoner » encore endormi et rêveur, illuminé par un soleil décrit comme un orbe brillant et orange, choix lexical rappelant l'héritage whitmanesque du poète. La figure centrale de ce passage est un être au potentiel encore en dormance mais se réveillant peu à peu sous les rayons de l'aube naissante, au début de sa vie et au début du jour, symbole d'espoir et d'avenir. Il s'agit d'une réactualisation mythopoétique de la figure du pionnier classique ou encore de tous ces jeunes un peu rebelles célébrés par Whitman et Emerson, appelés à donner forme au destin de la nation.

Plus loin, Nelson continue en évoquant brièvement Kerouac et la figure de Cassady/Moriarty, faisant de sa nuit une extension des nuits passées de la beat generation : « New night is old night, beauty reduced to speeding cars / the Pomes » (*RTW* : 97). Bien sûr, notre lecture de ce passage ne fait de sens que si l'on considère la forte influence de Kerouac sur Nelson et la récurrence des figures de l'auteur beat et de Cassady/Moriarty dans l'ensemble du recueil, la référence dans le passage cité pouvant en effet sembler autrement fort subtile et discutable. Mais dans tous les cas, la conflagration temporelle demeure : la nuit nouvelle est une répétition de la nuit ancienne, réduction du présent dans un instant éternel marqué par le mouvement des automobiles qui passent.

Finalement, la conflagration temporelle effectuée par Nelson se précise dans les dernières pages du poème, lorsqu'il se met à spéculer sur l'identité du moment qu'il est en train de vivre : « Summer 1890 / dash 1990 slash 2000 / dusted in 2010 » (*RTW* : 104). 1890,

1990, 2000, 2010... Le présent porte en lui une multitude d'instantanés, remontant au 19^e siècle, faisant de l'actuel une porte temporelle vers le passé. De par sa posture mythopoétique, Nelson fait l'expérience de toute l'histoire de la nation. Deux pages plus loin, il continue :

Maybe I am Baby Blue, a Pome, growing old, falling out of Teens into Twenties now collapsed, feeling Thirty is dirty, an exception given to death, a total worth of American Sprit on logical disconnect : a buffalo flower metro station pastis guiro fortune cookie gay bar gangster gun runner ghost dog banister lampadaire a head full of anonymous red hands

Coming loose in speeding cars
the beauty

of our vulnerability (*RTW* : 107)

Nelson se perd dans le mythique. Il est à la fois vieux et jeune, *trop* vieux et *trop* jeune, épuisé par sa propre vision mythopoétique du monde. La réconciliation mythopoétique et le contact restent imparfaits, troués d'erreurs logiques. Nelson se présente comme un être composite qui porte en lui tout ce qui fait de l'Amérique ce qu'elle est : l'Ouest sauvage de la Frontière et ses bisons, les métros des villes, le pastis et les biscuits chinois amenés par les immigrants, les homosexuels et les gangsters, les fantômes, les chiens, les lampadaires, une succession de mains « rouges » – peut-être tachées par le sang versé pour donner forme à la nation... Et tout finit par se désarticuler, révélant la beauté et la vulnérabilité de l'individu-Amérique transporté dans des « speeding cars » qui nous ramènent une fois de plus à Kerouac et à la route, au projet beat initial et à sa mythopoétique inachevée.

Autrement dit, la conflagration temporelle opérée par les beatsters construit une Amérique qui est plus que jamais un mythe plutôt qu'une réalité immédiate soumise aux contraintes ordinaires de la politique et de l'économie mondiales. L'Amérique des beatsters est un rêve anhistorique auquel on se rattache en effectuant un travail mythopoétique sur le passé et l'avenir plutôt qu'en essayant d'influencer la société présente. C'est à l'idée mythique qui se forme ainsi que les beatsters sont fidèles, bien davantage qu'au territoire et qu'au pays américains comme tels. C'est aussi ce qui revient chez le *dedrabbt*, dans un passage où il raconte son voyage en Europe :

On the plane to England I dreamed that I was leaving something. I thought of myself as growing up. I felt pride toward America. I told myself over and over that I was born in America. I was privileged. My dreams could come true if I showed perseverance and determination. I thought of the world wars and the millions of fighting men that served in the United States Army. My skin shivered, the jet engines kicked in.

I dreamed that I was part of a people, that I too would do my part in a war to protect my country. I was lonely. I sopped my dreams with relish. I tried to imagine what it would be like to be wanted, to have a country to care for or that cared for me, to have pride in my birthplace and history. (Mdd : 131-132)

Il n'y a pas ni guérison de l'Amérique ni entreprise de réparation : tout le travail s'effectue au niveau du rêve et du mythe, l'individu cherchant les termes justes pour se raconter une Amérique dans le récit de laquelle il pourrait s'insérer de façon plus confortable. C'est la définition même de la fonction du mythopoétique : réconcilier l'individu avec son imaginaire mythique en ouvrant de nouveaux possibles signifiants par une réappropriation active du mythe.

Dans un essai particulièrement acide sur les hipsters, sous-culture plus vaste à laquelle appartiennent les beatsters, Jake Kinzey avance : « The essence of the hipster, then, is a detachment from this reality, a refusal to be fully complicit with what is going on now. The hipster attempts to preserve their individuality by negating the world around it » (2012 : sans pagination). À la lumière de notre propre analyse, nous sommes d'accord avec la première partie de l'affirmation de Kinzey. Sauf que là où Kinzey voit une tentative du hipster/beatster de préserver son individualité, nous voyons plutôt une entreprise mythopoétique sur fond de conflagration temporelle visant à réparer la rupture mythique américaine. Tout comme les beats ont fait preuve d'une originalité largement incomprise⁴³ en développant une sensibilité mythopoétique forte (Stephenson, 1990 : 183) à une époque où l'Amérique était en crise, les hipsters/beatsters sont peut-être aujourd'hui les derniers, à l'insu de la plupart des gens qui les observent pour s'en moquer, à encore penser l'Amérique en termes mythiques, se déplaçant du coup dans une temporalité qui échappe largement aux exigences du monde politique et économique actuel.

⁴³ On les accuse en effet souvent injustement d'anti-américanisme.

5.4 L'efficacité du mythopoétique

Il y a donc quelque chose dans le modèle américain qui appelle au mytique, à une construction de la nation en dehors de l'histoire. Les beats et les beatsters, fascinés par le Grand Folklore et les imaginaires qui l'entourent, y sont éminemment sensibles. Le mythe est la matière première de leur projet partagé, qui en retour se présente principalement comme un travail de mythopoétique.

Nous avons toutefois vu que les termes de ce travail mythopoétique varient selon le groupe sur lequel nous concentrons notre analyse : beats et beatsters, malgré tout ce qui les unit, traitent le mythopoétique selon des modalités différentes.

Dans cette section, nous allons tenter de voir comment la mythopoétique beat engage les beatsters, afin d'ouvrir des pistes de réflexion pour expliquer ce travail mythopoétique différencié, puis nous allons ensuite explorer les besoins fondamentaux que vient combler le mytique, façon de rétablir un terrain commun. Bref, nous allons une fois de plus désunir les mouvements beat et beatster avant de les réconcilier, utilisant l'angle mytique pour chercher à saisir et à définir de façon toujours un peu plus précise cette étrange vague qui ramène encore aujourd'hui la posture beat au centre de l'imaginaire d'une nouvelle génération d'auteurs.

5.4.1 L'appel de la vision rhétorique

Ce qui surprend le plus quand on se penche sur le mouvement beatster et les auteurs qui en font partie, c'est d'abord la force de la référence beat dans leurs écrits, mais aussi les comportements néo-beats effectifs qui accompagnent cette référence. Autrement dit, les auteurs beatsters ne font pas que s'inspirer des beats à l'occasion, pour enrichir leur propre esthétique : ils font de la reprise de la posture beat leur sujet central et leur obsession, le point focal de plusieurs de leurs œuvres. Et il ne s'agit pas non plus que d'une démarche limitée au littéraire : les beatsters vivent plus souvent qu'autrement sous le mode du « comme si », adoptant une multitude de comportements décalés et reconstruisant autour d'eux-mêmes un véritable petit monde beat avec soixante ans de retard. Un bon beatster écoute du jazz en disques vinyle, s'habille en mode vintage, s'amuse à rejouer les roadtrips transcontinentaux

de ses idoles (Kerouac et Cassady en tête), opte pour la machine-à-écrire mécanique plutôt que pour l'ordinateur⁴⁴, etc. La vie entière du beatster est une référence à autre chose. Même s'il y a un désengagement évident du sujet par rapport au politique et à l'actuel (désengagement dont nous avons traité à plusieurs reprises, notamment dans la section 4.3.2), le beatsterisme ne s'en présente ainsi pas moins comme un mode de vie total : si nous admettons que, comme nous l'avons vu, le beatster mène réellement son existence « à hauteur de mythe », à l'image de la beat generation qui l'a précédé, il apparaît aussi qu'il le fait surtout à la hauteur du mythe de cette dernière.

C'est peut-être en ce sens que la différence entre la mythopoétique beat et la mythopoétique beatster se comprend le mieux : les beats cherchaient seulement à réparer la rupture mythique, essayant de retrouver leur chemin vers un passé signifiant. Les beatsters, de leur côté, travaillent le mythopoétique pour écraser le temps et ramener sur eux l'époque beat, jouant patiemment chacun de ses aspects. Les beats se référaient à un mythe américain plus flou et diffus ; les beatsters possèdent un point focal bien défini, une référence résolument moderne au mythe incarné. Et ce changement de perspective altère profondément la nature de la démarche mythopoétique.

Il faut aussi dire que plusieurs écrits de la beat generation se présentent comme des visions rhétoriques plutôt que comme de simples fictions romanesques. C'est surtout le cas de *On the Road*, célèbre roman de Jack Kerouac qui constitue pour plusieurs un premier contact avec la beat generation. *On the Road* est le livre beat que tout le monde lit, celui que le quart des jeunes qui arrivent en littérature à 18 ou 19 ans citent comme leur livre favori, et avec lequel certains tombent en amour avant de devenir beatsters.

L'idée de traiter *On the Road* comme une vision rhétorique plutôt que comme un simple roman a été suggérée par Omar Swartz dans son essai *The View from On the Road*. *The*

⁴⁴ Amherst, une des villes du Western Massachussets au cœur de notre expérience de terrain, possède d'ailleurs son propre atelier de réparation/magasin de machines-à-écrire mécaniques. Il s'agit d'un commerce éminemment étrange à retrouver encore aujourd'hui, à une époque où les machines-à-écrire mécaniques sont généralement jugées obsolètes, mais dont l'existence locale se révèle néanmoins logique à la lumière de la forte concentration beatster que l'on retrouve dans la communauté hipster de la région.

Rhetorical Vision of Jack Kerouac (1999). Dans ce livre, Swartz définit les visions rhétoriques comme étant de

large meta-narratives (reality-defining discourses), encapsulated ideologies, prophetic inquiries that suggest alternative possibilities for growth and change. They are symbolically situated desires that have the power to transform images of self, society, and others. Rhetorical visions unify diversity, unite fragmentation, and transcend the individual to enact a new rationality. They serve a paradigmatic function in establishing the boundaries of a person's world. (*id.* : 4)

Bref, la vision rhétorique et le mythe remplissent les mêmes fonctions unificatrices, accomplissant un travail de réconciliation similaire. *On the Road*, de même que plusieurs autres écrits beats définissent un imaginaire de référence global qui oriente l'être total du sujet. Comme le précise encore Swartz :

On the Road is a rhetorical document with persuasive significance in helping people to restructure their lives. [...] Rhetoric, after all, is the study of potentialities, of changes, of futures. Kerouac's writing serves as a tool that empowers people to take control of their lives and to reject the dominant forces that constrain their thoughts and actions. Thus, the study of Kerouac is a study of rhetorical transformations. (*id.* : xi)

Cela nous ramène une fois de plus à la double fonction du récit mythique : le récit mythique raconte une histoire, mais révèle aussi un sens transcendant qui permet de négocier et d'organiser l'expérience du sujet. En participant au projet de la romance et en se lançant dans l'entreprise mythopoétique, les auteurs beats se transforment ainsi quelque peu en prêcheurs. Ils font du tissu mythique américain le matériau d'une vision rhétorique complexe, suggérant au lecteur une manière de vivre et une philosophie globales.

Donc si les beats reprenaient eux-mêmes un récit mythique transmis de manière diffuse par les auteurs de la Renaissance américaine et par la culture populaire de leur époque, la matière beat que les beatsters reçoivent et travaillent se comporte déjà différemment. Certes, les auteurs de la Renaissance américaine et les transcendentalistes avaient déjà eux-mêmes un petit côté prêcheur (à propos d'Emerson, Irving Howe écrit : « His special parish, as he nicely puts it, is young men inquiring their way of life » ; 1986 : 41), mais on ne peut pas encore parler de quelque chose d'aussi total qu'une vision rhétorique. Dans son livre *Why Kerouac Matters. The Lessons of On the Road (They're Not What You Think)*, John Leland renforce l'argument de Swartz lorsqu'il affirme :

Beneath its wild yea-saying, *On the Road* is a book about how to live your life. [...] Even among writers, it is not so much a literary model as a personal code. 'There are two kinds of things guys like us do,' said Michael Herr, author of the Vietnam journal *Dispatches*, speaking to the novelist Robert Stone. 'The things we do because we read Jack Kerouac and the things we do because we read Hemingway.' (2007 : 4-5)

Les beatsters multiplient les références à Kerouac et aux beats mais écrivent rarement selon des contraintes littéraires formelles semblables. Les styles sont différents, les procédés mis en place aussi, mais nous n'en reconnaissons pas moins un ensemble de préoccupations, de mécanismes (manifestaires ou autres) et de motifs mythiques communs. Parce que faire de la beat generation un modèle, c'est avant tout l'adopter comme vision rhétorique et mode de vie. À ce sujet, l'écrivain et critique David Gates remarque avec humour :

Among novelists, [...] Kerouac and Burroughs may be honored as role models of American cussedness, as familiar spirits, as Promethean innovators, as visionaries who lived on enviably intimate terms with their imaginations. But relatively few people actually want to write like either of them, and few of those will have their work taken seriously by whatever's left of the literary establishment. A 21-year-old applying to a writing program is as ill-advised to cite Jack Kerouac as an influence as O. Henry or H.P. Lovecraft. (cité dans *id.* : 196)

Dans le champ littéraire américain, *vivre* comme Kerouac et les autres beats a déjà quelque chose de plus noble que d'essayer d'*écrire* comme eux... Le projet beat prend réellement tout son sens comme projet mythopoétique et romance, pas comme réserve stylistique proprement littéraire – et c'est ainsi, en tant que mythopoétique et romance, que le traitent les beatsters.

Au final, affectés par une seconde crise nationale majeure (le 11 septembre et ses conséquences) qui leur fait vivre une rupture mythique en un sens comparable à celle subie par les beats (la Seconde Guerre mondiale et la bombe atomique), les beatsters ont trouvé dans la vision rhétorique beat un point d'ancrage leur faisant autrement défaut. Dans la logique du mythe et du travail mythopoétique, les beatsters se sont avérés particulièrement sensibles au discours beat. Après tout, c'est ainsi que fonctionnent le mythe et la passation du mythique :

Myths both convince the believer of their relevance and lead one to participate in them when they are seen as part of oneself, when one recognizes how the personal mythostory fuses with the cultural or archetypal – or perhaps more acutely, when one discovers the

presence of mythemes within one's own story, or within the lives of those around us. 'We are what we myth,' and we are always in the process of becoming another realization of our potential selfhoods [...]. (Doty, 2000 : 56)

« We are what we myth. » Et comme les beatsters se nourrissent abondamment de la mythopoétique beat, ils sont bel et bien dignes de porter leur nom : les beatsters *sont* les nouveaux beats du 21^e siècle, d'une façon dont les beats n'ont eux-mêmes jamais été les quoi-que-ce-soit du 20^e siècle.

5.4.2 Le besoin d'appartenir et de croire

Chez les beatsters comme chez les beats, ce détour par le mytique vient toutefois combler un même besoin de croyance, de cohérence et d'appartenance. Leur histoire partagée se lit souvent comme celle d'une succession de générations désaffiliées, à la recherche d'attaches et de quelque chose en quoi avoir foi.

Chez les hipsters des années 1940, aficionados de jazz et adeptes de la culture hip afro-américaine idolâtrés par les beats, cette désaffiliation et ce besoin d'appartenance étaient déjà au cœur d'une quête de soi nourrie par un malaise profond. Dans son « Portrait of the Hipster », Anatole Broyard définit ce malaise en ces termes : « As he was the illegitimate son of the Lost Generation, the hipster was really *nowhere*. And, just as amputees often seem to localize their strongest sensations in the *missing* limb, so the hipster longed, from the very beginning, to be *somewhere* » (1948 : 43). Le hipster des années 1940 construit son identité sur un manque à combler et utilise le hip pour essayer de déterminer les contours de ce manque et de le remplir. La démarche du hipster repose sur le sentiment d'un vide, d'une absence qui situe la clef du bien-être du sujet dans quelque chose de déplacé et d'encore mystérieux, échappant à celui qui cherche à se l'approprier. Autrement dit, dans la perspective du hipster original, si seulement il pouvait parvenir à se resituer lui-même dans le lieu de ce vide pour s'emparer de ce qui est absent et lui fait défaut, tout irait déjà un peu mieux... À la base, c'est cette logique du manque – le sentiment d'une absence doublé de l'ignorance de ce que contient cette absence, au-delà de l'intuition persistante de son importance – qui motive la première entreprise hipster, à une époque de ségrégation et de luttes sociales appelées à redéfinir les États-Unis.

Plus tard, lorsque John Clellon Holmes définira la beat generation (« This is the Beat Generation », 1952), il le fera en des termes similaires à ceux de Broyard. En quelque sorte, les beats se sont appropriés cet aspect de la posture hipster originale, choisissant eux aussi d'exprimer leur malaise comme venant d'un manque dont le comblement demande un déplacement de l'individu vers un ailleurs encore indéfini. Dans l'imaginaire beat, l'« autre chose » qui justifie la quête se situe dans un espace mythique dont l'individu a été évacué à une époque antérieure, mais dont l'importance duquel il conserve encore une fois l'intuition.

Mais si Broyard parlait du problème hipster comme étant essentiellement un problème de lieu, Holmes y réfère toutefois comme étant aussi un problème de foi : les membres de la beat generation se languissent de croire à quelque chose dont ils sont incapables de saisir la forme exacte, mais dont l'intuition les obsède. Les beats ont *besoin* de croire, mais il s'agit d'une croyance constituée en pur acte de foi tourné vers une variable absente. Pour reprendre Holmes, la beat generation est « the first generation in several centuries for which the act of faith has been an obsessive problem, quite aside from the reasons for having a particular faith or not having it. It exhibits on every side, and in a bewildering number of facets, a perfect craving to believe » (*id.* : 226).

Cela n'empêche pas que le problème de foi des beats se traduise aussi comme un problème de lieu et de déplacement, et ce même dans l'interprétation de Holmes (« What the hipster is looking for in his 'coolness' (withdrawal) or 'flipness' (ecstasy) is, after all, a feeling of somewhereness, not just another diversion » ; *id.* : 227). Mais la question de la foi, alliée à celle du manque, demeure particulièrement intéressante pour comprendre comment le mythique et le mythopoétique interviennent dans l'équation. Car le mythique et le mythopoétique se manifestent lorsque le lieu du manque devient, justement, le lieu d'un acte de foi. Dans son étude sur la mélancolie et le mythe aux États-Unis, Mary Caputi nous rappelle que : « Mythmaking occurs when the belief in a missing substrate is made credible ; it occurs when the search for a missing foundation seems a worthy and credible endeavor » (2005 : 7). Le manque perçu des beats est un manque qui suscite la foi, parce qu'il y a une croyance en la valeur de la variable inconnue qu'il renferme. Devant l'inconfort et le malaise beats, investir ce manque et chercher à découvrir ce qu'il cache apparaît ainsi comme une entreprise non seulement crédible et souhaitable, mais essentielle : c'est l'acte de réparation

qui seul a le pouvoir de rétablir le contact entre l'individu et ses origines imaginaires, la quête mythique étant bel et bien la quête de l'orphelin qui cherche à rétablir la continuité de sa filiation.

Dans son roman *Go*, Holmes utilise le personnage de David Stofsky (inspiré d'Allen Ginsberg) pour illustrer les différents aspects du problème de foi au cœur de la position difficile des beats. Au chapitre 8, dans un élan religieux motivé par ses angoisses existentielles profondes, le personnage de Stofsky s'engage dans une discussion philosophique confuse avec Hobbes, le protagoniste principal inspiré de Holmes lui-même. La scène s'ouvre lorsque Stofsky fait son entrée chez Hobbes, annonçant sa décision d'arrêter de voir son analyste (*Go* : 64). Stofsky parle ensuite de son insatisfaction par rapport à la logique intellectuelle froide de la psychologie, qu'il juge insatisfaisante et « really quite empty of emotional value » (*id.*). Finalement, Stofsky annonce sa nouvelle position à Hobbes : « I must tell you . . . It's about God, you see. I've been reading and thinking and pursuing it for days, and I've decided to believe in God ! » (*Go* : 65). Bien sûr, Hobbes est déstabilisé et amusé par cette *décision* de croire en Dieu, mais Stofsky insiste :

What I mean is that with all our knowledge, things have gotten worse, more hopeless. We know everything but the one *binding* fact, don't you see ? The binding, unifying fact of human life that will make it all real, and not some vicious prank ! I finally realized that so clearly. And the fact has got to be *God* ! (*Go* : 66)

Toutefois, cette *décision* de croire en Dieu, ce *besoin* de faire un acte de foi, ne veut pas dire que Stofsky soit croyant. Il identifie son manque, il pose le problème de la foi, mais il a lui-même de la difficulté à savoir comment croire : « 'I don't believe ! I don't believe at all !' Stofsky cried suddenly. 'But I will ! I will believe in Him ! I only said that I've decided to believe in something. I must !' » (*id.*). Stofsky, malgré son incapacité à définir le substrat dont il perçoit l'absence et qui fait l'objet de sa quête, exhibe le « perfect craving to believe » (Holmes, 1952 : 226) caractéristique de sa génération. Ce jeu entre rupture de foi et besoin de croire se comprend ainsi comme le miroir de la réponse mythopoétique à la rupture mythique, cherchant à rétablir (parfois maladroitement) une connexion perdue dont ne demeurent que l'intuition et la trace.

Dans un article adoptant la position théologique, Stephen Prothero aborde cette quête et ce besoin de croire chez les beats sous l'angle du pèlerinage et de la transition, faisant écho à nos propres observations sur l'importance de l'entre-deux dans la posture beat (voir section 2.4). En effet, Prothero avance que :

Thus the beats' *flight from* the churches and synagogues of the suburbs to city streets inhabited by whores and junkies, hobos and jazzmen never ceased to be a *search for* something to believe in, something to go by.

From the perspective of *Religionswissenschaft*, the beats shared much with pilgrims coursing their way to the world's sacred shrines. Like pilgrims to Lourdes or Mecca, the beats were liminal figures who expressed their cultural marginality by living spontaneously, dressing like bums, sharing their property, celebrating nakedness and sexuality, seeking mystical awareness through drugs and meditation, acting like 'Zen lunatics' or holy fools, and perhaps above all stressing the chaotic sacrality of human interrelatedness or *communitas* over the pragmatic functionality of social structure. The beats, in short, lived both on the road and on the edge. For them, as for pilgrims, transition was a semipermanent condition. (1991 : 210-211)

Les beats sont constamment en train de pousser vers cet ailleurs qui les attire, vers le lieu hypothétique de ce qui leur fait défaut et en lequel ils placent leur foi. Face au mythique en rupture, le mythopoétique vient alimenter le déplacement, fonctionnant pour les beats comme une promesse de réconciliation et de découverte éventuelle de l'antécédent recherché.

Parallèlement, nous observons des dynamiques similaires dans les écrits des beatsters, et même parfois (de manière toutefois un peu plus détournée) dans les écrits de certains observateurs contemporains à propos des hipsters/beatsters. Les jeunes beatsters témoignent du même besoin de croire, du même besoin de cohérence et de réconciliation que leurs prédécesseurs beats.

Le dedrabbt, par exemple, énonce son problème de foi dans des termes qui rappellent les romans et les essais de John Clellon Holmes. Dans son Manifeste, le dedrabbt écrit : « I was trying ; I didn't know what I was trying for. I would never give up. In the end things would be better ; there would be a justification, there would be a better world » (Mdd : 117). Cette affirmation du narrateur sonne comme une véritable profession de foi. La forme et la nature exacte de ce vers quoi est tournée cette profession de foi demeurent inconnues, mais la croyance en l'existence d'un substrat encore mystérieux est suffisante pour justifier l'effort : « I would never give up » (*id.*). La posture du dedrabbt exclut la possibilité de l'abandon, et

c'est justement en cela que sa position ouvre la porte au mythique et au mythopoétique. Pour revenir sur le passage de l'essai de Caputi cité plus haut : « the belief in a missing substrate is made credible [and] the search for a missing foundation seems a worthy and credible endeavor » (2005 : 7).

Bien sûr, il est parfois plus séduisant pour les adeptes du « hipster bashing » d'ignorer l'effort de réparation et de réconciliation des hipsters/beatsters contemporains que d'en prendre acte. Il est en effet plus facile de constater, d'une part, le problème de foi et la difficulté hipster/beatster à croire, mais de fermer, d'autre part, les yeux sur le travail mythopoétique que ce problème et que cette difficulté engagent... À titre d'exemple, Douglas Haddow a publié en 2008 un article à propos de son expérience journalistique chez les hipsters, se moquant de leurs pratiques sous-culturelles et de leur posture. À la toute fin de son texte, Haddow abandonne momentanément la première personne pour passer à un « we » hipster imaginaire, construit sur la base de ses propres préjugés. Il écrit alors :

We are a lost generation, desperately clinging to anything that feels real, but too afraid to become it ourselves. We are a defeated generation, resigned to the hypocrisy of those before us, who once sang songs of rebellion and now sell them back to us. We are the last generation, a culmination of all previous things, destroyed by the vapidness that surrounds us. The hipster represents the end of Western civilization – a culture so detached and disconnected that it has stopped giving birth to anything new. (sans pagination)

Étrangement, Haddow reconnaît le besoin de croire et la manière désespérée dont les hipsters/beatsters essaient de s'accrocher à quelque chose de réel. Et il reconnaît de même la rupture et la désaffiliation, la difficulté des hipsters/beatsters à rétablir une connexion avec ce qui les précède. Dommage qu'il se révèle par la suite incapable de faire le lien entre les deux, ne laissant pas une seule fois place dans son article (ni dans aucun autre article qu'il publiera par la suite sur le sujet) aux discours des hipsters/beatsters eux-mêmes. Haddow y est presque, touchant quasiment au mythique sous-jacent – mais, contrairement aux hipsters/beatsters qu'il observe et méprise, il est incapable de l'acte de foi nécessaire pour continuer de croire à l'existence de ce toujours mystérieux substrat absent, depuis plus de 75 ans l'objet éluif des quêtes hipster, beat, hipster/beatster, etc.

5.5 Conclusion : négocier les contradictions

Le mythique et le mythopoétique chez les beats et les beatsters engagent donc une temporalité profondément américaine et décalée, répondant aux exigences de l'idéologie de la nation et de la romance. À travers l'effort mythopoétique, les beats et les beatsters cherchent tantôt à retracer une filiation brisée en adoptant la posture de l'orphelin, tantôt à ramener sur soi un modèle passé jugé plus satisfaisant. À la lumière de ce travail des beats et des beatsters, il convient d'ailleurs d'aborder leurs écrits comme des visions rhétoriques qui répondent à un besoin de croire chez l'individu en manque d'appartenance.

Bref, le mythique et le mythopoétique agissent comme les grands principes réconciliateurs qui motivent la démarche des beats et des beatsters. Acculés dans une position marquée par les paradoxes et les contradictions, les beats et les beatsters trouvent dans le mythique une logique alternative qui les apaise en offrant une réconciliation certes imparfaite, mais dont l'énonciation demeure néanmoins satisfaisante pour l'individu en quête de catharsis (Robertson, 1990 : 14-15). C'est en vivant leur imaginaire sous le signe du mythe que les beats et les beatsters réussissent à tenir leur position de l'entre-deux, malgré une réalité récalcitrante. Comme le souligne Robertson :

Myths are the mechanism by which people believe contradictory things simultaneously ; they are also the mechanism by which those contradictions are (as people believe) resolved – or at least held in a tension which is not uncomfortable to the believers. Myths are not in themselves good or evil. They are the means by which the non-rational elements in all human thought and action are effectively combined with the rational ; the means by which visions and ideals are combined with reality. *Myths are.* (*id.* : 346)

Et c'est à travers les mythes que les beats et les beatsters, eux aussi, *sont*.

PARTIE III : EXTRAPOLATIONS ET MANIFESTATIONS EXTRÊMES

CHAPITRE 6

AMÉRICANITÉ / MONSTRUOSITÉ

« ‘We represent Potential America. P.A. we call it. And don’t take us for dumber than we look.’ »

– William S. Burroughs, *The Place of Dead Roads*

6.1 Introduction

Dans notre thèse, nous avons jusqu’à présent dressé un portrait mesuré et équilibré des imaginaires et des dynamiques à l’œuvre dans les écrits de la beat generation et des beatsters contemporains, essayant de définir une zone moyenne de discours pour lire les auteurs associés aux deux mouvements. Nous avons cerné des tendances générales et des influences partagées, défini des imaginaires communs, expliqué des variations entre la contreculture beat originale et sa reprise sous-culturelle beatster, et proposé une suite de concepts (romance, fonction de manifeste, poussée mythopoétique) pour donner un sens à la démarche des beats et des beatsters dans un contexte américain plus large.

L’exercice mythopoétique des beats et des beatsters peut cependant prendre des formes plus extrêmes, voire même monstrueuses. En manipulant le temps de façon à déplacer le présent et en substituant au réel immédiat un récit mythique révisé qui fait de l’individu un sujet hors-lieu et hors-temps, les beats et les beatsters ouvrent la porte à des interprétations et à des manifestations excessives qui se jouent aux limites reculées des imaginaires étudiés jusqu’ici. Il y a dans l’entreprise des beats et des beatsters une puissance latente inquiétante, pouvant à la fois servir d’outil de propagande et de raccourci idéologique renvoyant à la nation une image magnifiée d’elle-même ou devenir menace sauvage et imprévisible qui effraie celui qui la contemple. La structure du discours des beats et des beatsters, par son caractère hautement idéologique et mythique, contient en elle-même le potentiel de ses propres excès.

Ce sont ces extrêmes du spectre mythopoétique beat et beatster que nous chercherons à définir dans ce dernier chapitre. Jusqu'où peut aller le discours des beats et des beatsters, si on le pousse dans ses ultimes retranchements ? Comment s'inscrit-il dans la sphère publique et dans l'imaginaire populaire lorsqu'il n'est plus modéré et mesuré, mais excessif et monstrueux ? Dans un premier temps, nous étudierons l'extrême idéologique patriotique du discours des beats et des beatsters à travers le spectre de sa récupération commerciale. Nous verrons ainsi comment l'obsession américaine qui le travaille et sa nature mythopoétique en font un argument publicitaire puissant et rassembleur, utilisé depuis plusieurs décennies pour vendre de l'américanité au consommateur lambda. En un sens, acheter beat ou beatster, c'est dire « oui » à la métaphysique de la promesse et se penser soi-même en nouveau pionnier. Ensuite, nous nous pencherons sur l'autre extrême du spectre de l'imaginaire des beats et des beatsters, là où la potentialité contenue devient menaçante, sauvage et monstrueuse. Nous aborderons cet aspect plus sombre de la mythopoétique des beats et des beatsters à partir du cas de William S. Burroughs et de la philosophie derrière ses *Wild Boys*, mais aussi à travers quelques beatsters contemporains qui font référence à Burroughs dans leurs propres écrits. Car si le discours des beats et des beatsters peut être profondément patriotique et servir à « vendre » la nation à elle-même, il peut aussi se déplacer vers cette autre limite qui fait du citoyen ordinaire une unité obsolète vouée à l'élimination, inutile devant le nouveau mythe en phase d'émancipation.

6.2 Patriotisme, publicité et propagande

De nos jours, nous remarquons une intimité profonde entre les domaines de la publicité et de la mode et l'esthétique hipster/beatster. Cette dernière est abondamment exploitée par les publicistes pour vendre à peu près tout et n'importe quoi, de la sauce style mayonnaise de marque Miracle Whip (campagne *We Will Not Tone It Down* de 2009, orchestrée par l'agence McGarryBowen de Chicago) aux vêtements faussement vintage de la chaîne *Urban Outfitters*. Il semble que l'esthétique hipster/beatster soit devenue LA référence pour les 18-34 ans, groupe de consommateurs fortement convoité et courtisé. Certains observateurs qui s'intéressent au mouvement hipster contemporain préfèrent d'ailleurs penser celui-ci comme un « consumer group » (Haddow, 2008 : sans pagination) plutôt que comme une contreculture ou même une sous-culture, utilisant l'argument de l'étrange relation

qu'entretient l'esthétique hipster avec le monde de la publicité. Pour reprendre Douglas Haddow, auteur du fréquemment cité article « Hipster : The Dead End of Western Civilization » paru dans *Adbusters* en 2008 : « Hipsterdom is the first 'counterculture' to be born under the advertising industry's microscope, leaving it open to constant manipulation [...]. Less a subculture, the hipster is a consumer group » (*id.*). Autrement dit, le hipster/beatster est fondamentalement *exposé*. Membre de la première sous-culture apparue à l'ère du Web 2.0, il inonde les médias sociaux d'images où il se met en scène, l'esthétique de sa sous-culture n'étant pas gardée et secrète mais donnée à voir et circulant librement dans les réseaux virtuels. Il devient alors très facile pour les agents des firmes de publicité de repérer les tendances hipsters/beatsters dès le moment de leur apparition et de les associer à des produits de consommation avant de les remettre en circulation, offrant à acheter à une échelle qui n'a plus rien à voir avec celle des contre et sous-cultures passées une vision actuelle et constamment renouvelée du cool.

En effet, la jeunesse et la contreculture sont depuis plusieurs décennies des arguments de vente puissants. Les nouveaux outils de communication auxquels ont accès les hipsters/beatsters ne font que rendre leur sous-culture plus « ouverte » aux récupérations commerciales en écrasant le modèle de transmission classique, qui demandait une période de transition plus longue entre l'innovation et l'adoption « mainstream ». Car si l'esthétique hipster se présente aujourd'hui comme l'esthétique dominante, prenant d'assaut le marché de manière aussi radicale, c'est que les modèles de transmission des tendances ont été profondément modifiés par la démocratisation des nouveaux médias :

'Trends aren't transmitted hierarchically, as they used to be,' explains Martin Raymond, co-founder of The Future Laboratory, a trend forecasting company. 'They're now transmitted laterally and collaboratively via the Internet. You once had a series of gatekeepers in the adoption of a trend : the innovator, the early adopter, the late adopter, the early mainstream, the late mainstream, and finally the conservative. But now it goes straight from the innovator to the mainstream.' (Walker, 2008 : sans pagination)

Il n'y a plus vraiment de savoir sous-culturel nécessaire ou d'épreuves à passer (rituels d'accès au groupe hipster/beatster) pour accéder à l'*esthétique* hipster/beatster, la consommer et se l'approprier. Il n'y a plus de « masse critique » à atteindre avant qu'une tendance ait un impact suffisant pour attirer l'attention des publicistes, qui sont perpétuellement à l'affût des

petits blogues et des utilisateurs de médias sociaux les plus suivis. Ce que fait l'innovateur hipster/beatster véritable un jeudi soir dans les rues de Northampton ou d'Amherst, l'adolescent qui aspire à « faire la scène » peut l'imiter le lundi matin à Houston. Et une foule de compagnies sont plus qu'heureuses de lui fournir des produits constamment adaptés en fonction de ce flot de nouvelles tendances pour l'aider à parfaire son style et asseoir son identité d'emprunt. Le hipsterisme/beatsterisme, au-delà de sa nature de sous-culture, est un véritable moteur de consommation.

Pour reprendre une critique souvent adressée au mouvement hipster/beatster, cette dynamique donne bel et bien parfois l'impression que « the youth of the West are left with consuming cool rather than creating it » (Haddow, 2008 : sans pagination). Mais c'est surtout parce que, pour la première fois dans l'histoire des contre et sous-cultures occidentales, le groupe des consommateurs interpellés par la mise en circulation de l'esthétique hipster/beatster dépasse largement en nombre et en importance le noyau sous-culturel hipster/beatster en tant que tel. Le ratio entre hipsters/beatsters originaux et « hipsters/beatsters » *esthétiques* (adoptant la version commerciale du style hipster/beatster ainsi que les produits qui y sont associés) a complètement explosé. Il y a redéfinition des anciens modèles de diffusion, donnant au moment hipster/beatster actuel une particularité encore difficile à saisir : le marché contemporain apparaît comme un laboratoire dans lequel la façon de vendre à la jeunesse est appelée à être redéfinie.

Mais lorsque les firmes de publicité et les grandes compagnies décident de faire appel au paradigme hipster/beatster pour attirer les consommateurs, que vendent-elles au juste ? Quels éléments de l'esthétique et des imaginaires hipsters/beatsters se prêtent le mieux à cette réappropriation marchande ? Et que demeure-t-il au final de la romance américaine qui marque la sous-culture hipster/beatster ? Au-delà des problèmes plus techniques qui relèvent des domaines de la communication et de la publicité, il semble qu'il y ait là quelque chose à interroger et à désarticuler dans une perspective sociocritique plus proche de nos intérêts personnels, pour mesurer l'impact des imaginaires hipsters/beatsters et ce qu'ils révèlent de la société qui les consomme. Et pour cela, il importe aussi de revenir d'abord sur l'antécédent beat, là où l'histoire de notre romance sous-culturelle a commencé.

6.2.1 La référence beat : un raccourci idéologique

L'imagerie de la beat generation est utilisée en publicité depuis plusieurs décennies pour évoquer une certaine idéologie américaine de la rébellion authentique, de l'esprit libre du « self-made man ». Dans les campagnes publicitaires datant de l'époque pré-hipsters/beatsters contemporains, les membres de la beat generation sont souvent représentés en solitaire, fixant la caméra avec un air résolu, dans des postures suggérant la détermination et la force de caractère – Kerouac avec ses allures un peu rudes d'ouvrier, Burroughs avec son look de gangster distingué, Ginsberg avec sa barbe de proto-hippie et son regard de prophète. L'originalité de l'individu est synonyme de force de caractère et de compétence, symbole de leadership, la rébellion suggérée lui permettant de se distinguer et d'accomplir son plein potentiel – par opposition à une rébellion anarchiste et destructrice de type plus punk, par exemple, qui invite au laisser-aller de l'individu plutôt qu'à son élévation par la valeur de sa personnalité. En publicité, le représentant de la beat generation fixe ainsi presque systématiquement son regard vers la caméra et vers le consommateur, au-delà de la page glacée du magazine, mettant au défi celui qui lui fait face de marcher dans ses pas. Ou c'est du moins ce que suggèrent des campagnes marquantes comme la campagne de 1994 pour les chaussures Nike, développée par la filiale Portland de la firme Wieden+Kennedy et faisant appel à Burroughs, ou la campagne pour les pantalons Gap, réalisée quelques années auparavant et présentant la photo d'un Kerouac déterminé, posant sous une enseigne en néon, accompagnée de la simple mention : « Kerouac wore khakis ».⁴⁵

« Kerouac portait des khakis. » Étrangement, pas besoin d'en dire plus : en publicité, la référence beat agit comme véritable raccourci idéologique. Dans l'imaginaire populaire, Kerouac représente la route, le renouveau de la génération d'après-guerre, la reprise du mouvement pionnier et la renaissance de l'esprit américain. Pour plusieurs, cette mythologie populaire autour de l'auteur se mélange de plus à une mythologie toute personnelle : *On the Road* est un livre que l'on lit lorsque l'on est soi-même adolescent ou encore jeune adulte (à ce sujet, voir section 5.4.1), livre qui garde par la suite le pouvoir de rappeler au consommateur une période de sa vie souvent riche en découvertes, en excitation et en

⁴⁵ Au sujet de ces deux campagnes, voir aussi l'analyse de Timothy S. Murphy (1997 : 228).

aventures. Au tournant des années 1990, en évoquant le nom et l'image de Kerouac, les publicistes font donc appel à tout un imaginaire de masculinité et d'américanité déjà en place, mais doublé pour plusieurs d'une charge émotive personnelle forte. Et il est indéniable que, sur la photo choisie pour la campagne Gap, Kerouac porte bel et bien des khakis... Bref, le transfert s'opère de façon quasi sensuelle : le mythique pantalon khaki, se frottant à la chaire du héros pionnier américain rebelle incarné par Kerouac, prend quelque chose de sa valeur et de sa mystique. Par association, porter des khakis, c'est porter une partie de Kerouac et inviter la contagion par contact. Devant la référence beat, le consommateur est doublement mobilisé par l'imaginaire de sa propre américanité, richement enraciné dans la contreculture beat et faisant écho au Grand Folklore qui imprègne l'idéologie de la nation, et par ses propres associations émotives personnelles, tributaires de la place qu'occupe *On the Road* dans le développement de plusieurs jeunes Américains.

Avant même d'être transformée par sa reprise hipster/beatster, la référence à la beat generation en publicité possède ainsi déjà un pouvoir certain. Les représentants de la beat generation sont vus comme incarnant des aspects importants de la société américaine, et leur simple évocation photographique permet d'appeler à la surface ces arrangements idéologiques qui rappellent le Grand Folklore de la nation.

Certes, il s'agit la plupart du temps d'une vision extrêmement simplifiée de l'imaginaire beat, davantage tributaire de l'image médiatique de la beat generation que de ses écrits. Dans un sens, nous pourrions dire que les membres de cette génération sont vus comme des rebelles contreculturels authentiques faisant figures de nouveaux pionniers essentiellement parce qu'ils ont été construits comme tels par leur position particulière dans l'histoire américaine et par leur représentation dans les médias... Car, dans un monde où l'on accuse abondamment les contre et les sous-cultures qui se succèdent de manquer d'originalité et d'authenticité, il est significatif que la beat generation semble seule faire consensus comme étant une véritable contreculture authentiquement rebelle et sincère. Et pour comprendre ce phénomène, il ne faut pas négliger la position privilégiée occupée par la beat generation dans l'histoire américaine.

Au milieu des années 1950, les beats ont fait leur entrée dans l'imaginaire populaire comme la première contreculture à passer à la télévision et à faire l'objet de reportages photographiques dans des magazines de masse – deux médias qui n'étaient pas disponibles auparavant, ou du moins pas à semblable échelle. Antérieurement, les autres contrecultures n'avaient simplement pas accès à ces opportunités de diffusion. La beat generation apparaît ainsi comme la contreculture la plus authentique et véritable *en grande partie parce qu'il s'agit de la première contreculture moderne*, c'est-à-dire s'inscrivant dans la culture populaire à travers les médias destinés aux masses. Et il faut dire aussi que les beats possédaient un autre avantage conjoncturel important : Allen Ginsberg, publiciste extraordinaire formé aux techniques rhétoriques des syndicats et des luttes ouvrières. Lorsque Ginsberg décide de faire la promotion de la beat generation, il le fait armé de techniques de relations publiques précieuses, acquises sur le marché du travail et auprès de ses parents communistes, qui lui permettent de mener une véritable campagne de visibilité à laquelle il est difficile d'échapper (à ce sujet, voir notamment Foster 1992 : 1-2). Donc, impossible de retourner à quelque chose d'antérieur et de plus authentique, puisque rien ne s'est inscrit dans l'histoire de la nation et dans l'imagination populaire de la même façon avant la beat generation. Les beats ont le privilège d'être les *premiers* – historiquement, médiatiquement, et imaginativement. Si on interroge la mémoire de la nation, il n'y a pas de période contreculturelle « *antebeat* » capable de disputer le statut de la beat generation, les médias nécessaires à une telle inscription dans l'imagination populaire n'étant pas disponibles au-delà de cette limite. Et, pour une contreculture qui fait l'apologie de l'authenticité et du retour à un esprit pionnier sincère, cette position symbolique de fondateurs des contrecultures modernes agit comme un renfort idéologique puissant, bien que tout-à-fait circonstanciel.

Alors imiter la beat generation et prendre ses membres comme modèles, c'est imiter une posture perçue comme aussi authentique que possible sans avoir soi-même à être un innovateur. C'est le fantasme de la quasi-innovation et de la quasi-authenticité, permettant au consommateur d'accomplir la réalisation la plus satisfaisante possible, de par sa presque complétude, de ses désirs d'originalité et d'individualité. Adopter la référence beat, c'est prendre l'histoire de la contreculture *par la base* et faire sienne cette posture de « *prima contracultura* ».

Bref, pour résumer, la référence beat en publicité fonctionne parce qu'elle fait appel à un imaginaire du Grand Folklore déjà en place (charge idéologique de base), parce qu'elle entre en résonance avec l'expérience personnelle de plusieurs consommateurs (charge émotive individuelle) et parce qu'elle dispose d'une place privilégiée dans l'histoire médiatique et l'imagination populaire de la nation (présomption d'authenticité). Si Kerouac portait des khakis et que Burroughs vend des chaussures de sport, c'est que les khakis et les chaussures de sport reflètent les valeurs américaines, rappellent au consommateur sa jeunesse et sont des signes d'authenticité. C'est le fameux « raccourci » de la référence beat, évoqué dans le titre de la présente section : pas besoin d'en dire plus si Kerouac fixe la caméra. Tout le jeu entre nos trois composantes effectives est contenu dans ce regard.

Toutefois, cette interprétation reste du côté des lectures classiques de la publicité et entretient peu de liens avec notre propre lecture du projet des beats et des beatsters comme entreprise mythopoétique. En fait, nous percevons quant à nous quelque chose dans le discours mythopoétique beat qui rend ce dernier particulièrement adapté pour servir aux récupérations patriotiques et à la propagande.

Comme nous l'avons vu dans les chapitres de la partie 2 (chapitres 3 à 5), l'entreprise beat se présente comme un projet inachevé basé sur une romance, faisant appel à une fonction de manifeste forte et travaillant à réactualiser les grands mythes américains pour leur donner un sens plus contemporain. C'est en ce sens que nous pouvons dire que la beat generation présente une vision rhétorique globale à l'individu (Swartz, 1999), incitant celui-ci à l'action (un « comment vivre ») plutôt qu'à la simple imitation stylistique littéraire (un « comment écrire »). Or, c'est justement cette structure particulière du discours beat qui le rapproche du discours de la propagande moderne, telle que définie par Jacques Ellul :

Le but de la propagande moderne n'est plus de modifier des idées, mais de provoquer une action. Ce n'est plus de faire changer d'adhésion à une doctrine, mais d'engager irrationnellement dans un processus actif. Ce n'est plus d'amener à un choix, mais de déclencher des réflexes. Ce n'est plus de transformer une opinion, mais d'obtenir une croyance active et mythique. (1990[1962] : 36-37)

Et comme Ellul, nous insistons tout particulièrement sur ce « mythique », sur ce caractère essentiel de la propagande moderne. Le discours beat crée un mythe global ; la

publicité lui associe une action (« achetez x » ou « achetez y »). Comme le souligne encore Ellul, c'est ainsi que fonctionne le mythe lorsqu'il est compris comme outil de propagande, créant un schéma de référence total qui conditionne les actions de l'individu :

Nous désignerons ici par mythe une image motrice globale, une espèce de vision des objectifs souhaitables, mais qui ont perdu leur caractère matériel, pratique, pour être devenus une image fortement colorée, maîtrisante, globale, contenant tout le souhaitable, refoulant hors du champ de la conscience tout ce qui ne se rapporte pas à elle. Et cette image pousse l'homme à l'action précisément parce qu'y sont inclus tout le bien, toute la justice, toute la vérité pour cet homme. (*id.* : 43)

Autrement dit, de par la reprise mythopoétique forte des mythes du Grand Folklore qu'il opère, le discours beat fait *déjà* partie de la grande propagande sociologique de la nation américaine. Il prépare le terrain, posant les termes d'une certaine manière d'être. Car il ne faut pas oublier que, à la différence de la propagande directe, cette propagande sociologique est diffuse, construite « spontanément » (*id.* : 78) par des propagandistes « qui le sont sans le vouloir, qui tendent dans le même sens, mais sans même s'en rendre compte » (*id.*). Pour illustrer ce phénomène, Ellul utilise par exemple le cas du cinéma américain : « L'élément de propagande se trouve dans le fait que cet Américain dans son film, *sans le savoir*, exprime *le mode américain de vivre* et c'est ce mode américain de vivre (dont il est pénétré et qu'il exprime dans ce film) qui constitue l'élément de propagande » (*id.*). Et comme nous l'avons vu, il est difficile de trouver un mouvement littéraire plus obsédé par l'Amérique que la beat generation... Ne reste alors aux publicistes qu'à se servir de ce mythe global déjà actif, matière de la propagande sociologique, pour en faire la base d'un fait de propagande directe, ici sous une forme publicitaire. La publicité faisant appel à l'imaginaire beat se présente comme une propagande directe visant à susciter une *orthopraxie* axée sur la consommation de certains biens, dans un contexte imaginaire défini par la propagande sociologique véhiculée par les beats. Il y a participation symbolique au nouveau mythe national révisé par les beats à travers l'achat de produits associés ; inconsciemment, le consommateur achète « beat » pour prouver son allégeance américaine.

Au-delà de la trinité « charge idéologique/charge émotive individuelle/présomption d'authenticité » évoquée plus haut et transformant déjà la beat generation en un argument publicitaire puissant, la structure mythopoétique éminemment américaine du discours beat en

fait donc aussi un outil de propagande redoutable, facile à mobiliser à des fins commerciales afin de susciter une action chez le consommateur. Que l'on aborde la question sous un angle plus classique ou sous celui de la propagande moderne suggéré par Ellul, ce détournement publicitaire révèle l'extrême patriotisme du discours beat, sa potentialité participative tournée vers l'ensemble de la nation – une nation constituée de consommateurs prêts à acheter leur américanité sur la foi d'un mythe, mais une nation tout de même globale et inclusive.

6.2.2 Le tournant beatster : le cas Go Forth

Avant même l'arrivée des hipsters/beatsters contemporains, il y a donc déjà présence d'une culture publicitaire bien établie autour de la beat generation. Comme nous l'avons vu, il s'agit d'une culture axée sur la trinité « charge idéologique/charge émotive individuelle/présomption d'authenticité », facilement appréhendée à travers une lecture plus classique des faits publicitaires faisant appel à l'imaginaire de la beat generation, mais profitant aussi des mécanismes de la propagande moderne, mis en mouvement par la nature fondamentalement mythopoétique du discours beat.

En effet, la sphère commerciale a su très tôt tirer profit de la ressource de propagande sociologique offerte par l'imaginaire américain du Grand Folklore véhiculé par les beats, travaillant même parfois ouvertement à la valorisation et au développement de celui-ci. En 1982, la compagnie de jeans Levi-Strauss finançait notamment une importante conférence intitulée « Inventing the West », à l'intention des chercheurs s'intéressant aux mythes de l'Ouest et de la Frontière (Kammen, 1991 : 676). Cette conférence, ayant eu lieu à Ketchum (Idaho), visait en quelque sorte à mieux comprendre et à ajouter au tissu de la propagande sociologique du Grand Folklore, renforçant la présence culturelle de l'imaginaire américain dont s'abreuyaient déjà et s'abreuvent encore depuis la plupart des campagnes de Levi-Strauss. La logique est simple : si l'on parle davantage de la Frontière et de l'Ouest, le public sera par la suite plus réceptif à un fait publicitaire faisant appel à ce même imaginaire. Parallèlement à l'entreprise publicitaire en tant que telle, il y a entreprise générale de valorisation de l'imaginaire mythique nécessaire à la réussite de la propagande directe : les deux mouvements se complètent.

Lors des quelques décennies ayant suivi la fin du mouvement beat, il y a ainsi eu établissement d'un certain vocabulaire publicitaire permettant de mobiliser la ressource beat. Ce vocabulaire s'est peu à peu normalisé, donnant lieu à une série de campagnes reprenant des paradigmes facilement identifiables – la posture solitaire, le regard qui traverse la page, etc. Nous pouvons dire qu'il y a eu normalisation dans la récupération du discours mythopoétique beat à des fins commerciales, consensus progressif dans la représentation et dans son utilisation.

Les hipsters/beatsters sont toutefois arrivés sur scène à un moment où l'on assistait à des changements de modèle profonds, particulièrement dans les médias. D'une part, si les beats se distinguaient en apparaissant comme les membres de la première contreculture moderne (accès jusqu'alors inédit aux médias de masse), les hipsters/beatsters participent quant à eux à la première sous-culture née à l'ère d'Internet, brouillant totalement les schémas verticaux classiques de transmission hiérarchique des tendances au profit d'un nouveau modèle latéral à la temporalité écrasée (Walker, 2008 : sans pagination ; voir aussi section 6.2). Survenus à deux époques différentes, les instants beat et hipster/beatster sont marqués par deux révolutions médiatiques tout aussi différenciées. D'autre part, alors que les publicités qui faisaient appel à l'imaginaire beat se déployaient jusque dans les années 1990 dans un environnement médiatique plus restreint et contrôlé, visant un marché géographiquement défini, les agents des firmes publicitaires contemporaines doivent composer avec un marché global où les courts-circuits sont nombreux, la démocratisation du Web favorisant la multiplication des sources d'informations divergentes et la diffusion sauvage à large échelle. Le paysage médiatique qui construit l'imaginaire du consommateur est beaucoup plus éclaté qu'il ne l'était auparavant, complexifiant de beaucoup la mise en place des mécanismes de la propagande. Aussi, la notion de marché domestique (c'est-à-dire intra-national) est de plus en plus incertaine, et les éléments entrant dans la composition du tissu de la propagande sociologique sont moins facilement contrôlés, incluant bon nombre de variables inconnues. L'identité du consommateur change, plus difficile à prévoir et à cerner qu'auparavant.

De même, le traitement différencié du mythopoétique dans les discours des beats et des hipsters/beatsters entraîne aussi un certain nombre de divergences dans les représentations de leurs imaginaires respectifs et leur traitement publicitaire. Alors que la temporalité suggérée

par les représentations de la beat generation est habituellement plutôt uniforme et lisse, se situant dans un moment singulier défini (le moment du regard ou l'espace ouvert par le flashback), la temporalité hipster/beatster, dans sa version publicitaire, est souvent marquée par l'anachronique et l'inactuel, multipliant les sauts temporels et les effets de co-présence d'éléments appartenant à des époques plurielles – ce qui n'est pas sans nous rappeler les divergences entre l'entreprise mythopoétique des beats, visant à rétablir une filiation brisée par un patient retour vers ce qui a été perdu, et celle des beatsters, qui écrasent plutôt dans le présent des éclats de passé choisis pour opérer une conflagration temporelle violente et audacieuse. À des traitements mythopoétiques différenciés correspondent ainsi des agencements temporels ayant chacun leurs particularités, autant dans les discours beat et hipster/beatster que dans leur reprise commerciale.

Mais il est plus facile de saisir le tournant publicitaire hipster/beatster à travers un exemple concret, qui illustre les déplacements des mécanismes de la propagande, les changements dans les représentations et le traitement différencié du temporel. Afin d'éclairer notre propos, nous présenterons dans la suite de cette section une analyse de la campagne Go Forth, lancée par la compagnie de jeans Levi-Strauss il y a quelques années.⁴⁶

En 2009, les jeans Levi's ont confié à la firme de publicité indépendante Wieden+Kennedy, basée à Portland, le développement du volet nord-américain de leur campagne publicitaire annuelle. Les deux directeurs à la création chargés du projet, Danielle Flagg et Tyler Whisnand, se sont entourés de trois icônes de la scène artistique hipster émergente pour la réalisation de la campagne. La campagne Go Forth (Levi Strauss & Co., 2009) a ainsi été réalisée par le cinéaste Cary Fukunaga, grand gagnant au Sundance Film Festival de 2009 grâce à son film *Sin Nombre*, le photographe Ryan McGinley, plus jeune artiste à avoir exposé en solo au Whitney Museum of American Art de New York, et M. Blash, un proche de Gus Van Sant dont le premier film, *Lying*, a été présenté à Cannes en 2006 alors que Blash n'avait que 28 ans.

⁴⁶ Une version préliminaire de cette analyse a été publiée dans les Cahiers ReMix de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain (Gauthier, 2012).

C'est le 4 juillet 2009, à l'occasion du Jour de l'Indépendance, que la campagne a été officiellement lancée dans les médias. Dans le communiqué de presse, Susan Hoffman, la directrice exécutive à la création de Wieden+Kennedy, présentait le résultat en ces termes : « Levi's has a rich history, steeped in American ingenuity and bravery. We wanted this campaign to pay homage to that heritage, but also to refresh and reinvent the idea of a pioneering spirit for the times in which we live » (Media News International, 2009 : sans pagination). Déjà, nous pouvons sentir la volonté de Levi's d'exploiter l'imaginaire de la Frontière mais dans une version plus actuelle, passée au filtre mythopoétique, tout en prenant appui sur sa propre histoire en tant que compagnie ayant participé au développement de l'Ouest américain. (Rappelons que la compagnie a été fondée à San Francisco en 1853.) Concrètement, la campagne Go Forth est composée de deux films d'une minute destinés à la télévision et au cinéma, d'un volet photographique ayant servi pour la publicité imprimée dans les magazines et les affiches extérieures, ainsi que d'un volet Web comportant un site Internet interactif et une chasse au trésor virtuelle.

Commençons par nous pencher sur le volet imprimé de la campagne publicitaire. Première constatation, nous retrouvons dans les publicités imprimées de la campagne Go Forth plusieurs aphorismes qui gravitent autour de l'idée du pionnier : « BRUISES HEAL », « STINK IS GOOD », « APATHY IS DEATH », « AFTER THE DARKNESS COMES THE DAWN », « THERE IS A BETTER TOMORROW », etc. Ces aphorismes rappellent les slogans utilisés au temps de la colonisation et de la poussée vers l'Ouest américain, mais aussi lors des différentes crises économiques qui ont frappé les États-Unis depuis leur formation. Les créateurs de la campagne pigent à même un imaginaire partagé par un grand nombre de sujets pour créer un esprit de communauté, faisant appel à la mémoire historique collective autant qu'au Grand Folklore de la nation.

Ces aphorismes sont combinés à un ensemble de phrases qui s'adressent directement au consommateur, que ce soit grâce à la seconde personne du singulier, le « you », ou par l'impératif : « TAKE UP YOUR PEN », « HOLD YOUR INK AT THE READY », « ALL YOU COME TO FORGE A BETTER TOMORROW », « COME WITH YOUR NEW FLAGS AND GRAND IDEALS ». Les créateurs visent à faire naître chez le consommateur le sentiment que la publicité lui est destinée en propre et que sa rencontre avec celle-ci n'est

pas le fruit du hasard. Ils ne veulent pas que le consommateur reste passif devant la publicité, mais qu'il se sente directement concerné, interpellé personnellement par elle.

De même, en plus de s'adresser directement au consommateur, les créateurs de la campagne le qualifient, lui attribuent une identité nominative : « CALLING ALL CITIZENS », « YOU GENERAL OF THE NEW REVOLUTION », « BRAVE TRAVELERS », « YOU SONS AND DAUGHTERS OF PROGRESS »... Ainsi, les créateurs de la campagne s'adressent au consommateur, mais en décidant eux-mêmes de cet autre « je » qu'ils posent comme leur interlocuteur. Ce n'est pas le sujet « pur » (non exposé à la campagne) que les publicistes sollicitent, mais l'identité construite qu'ils invitent le consommateur à s'approprier comme étant sienne, déjà structurée par les publicistes de manière à se cristalliser autour de termes nominatifs soigneusement choisis pour faire écho à l'imaginaire des pionniers américains évoqué dans les aphorismes.

Pour consolider le lien avec le consommateur, les créateurs de la campagne l'invitent même à agir, à se manifester, en allant participer sur Internet à la rédaction d'une « Nouvelle Déclaration d'indépendance » (« The New Declaration »). Celle-ci est constituée des réflexions de tous les participants sur l'état actuel du pays, 233 ans après la rédaction de la première Déclaration d'indépendance de 1776 : « The New Declaration is a fresh look at the document that founded this country, letting people add their own voices, thoughts, and opinions to the original text » (Wieden+Kennedy, 2009 : sans pagination). Les participants peuvent aussi soumettre en ligne des vidéos, des photos et des textes sur leur expérience de l'Amérique. Ceux-ci sont destinés à être intégrés à une gigantesque mosaïque exposée dans plusieurs villes, dans le cadre d'un sous-projet intitulé « The New Americans » : « The New Americans is an interactive art project, asking people to submit their videos, images, thoughts, and feelings about this country. It's a collective look at the state of our nation today, one that will paint a portrait of the voices in a changing country » (*id.*). Le consommateur à qui les créateurs de la campagne s'adressent est donc un consommateur qu'ils ne font pas que qualifier en le nommant mais dont ils sollicitent l'action pour l'engager à sortir de sa posture passive relevant de la simple spectature.

Cette logique de l'engagement se retrouve d'ailleurs au cœur d'un dernier glissement discursif des plus intéressants, lorsque le texte passe du « you » au « I » et que les publicistes ne font plus que s'adresser au consommateur mais prennent littéralement la parole à sa place : « I AM THE NEW AMERICAN PIONEER. [...] I WILL WORK FOR BETTER TIMES. [...] ALL I NEED IS ALL I GOT. [...] I STRIKE UP FOR THE NEW WORLD ! [...] THE ONE I WILL MAKE TO MY LIKING. [...] GO FORTH WITH ME. » L'identité du consommateur, de la cible des messages de Levi's, se trouve momentanément entièrement déplacée dans le « je » publicitaire collectif.

Bref, pour revenir aux théories de Jacques Ellul, il s'agit ici aussi de propagande sociologique en bonne et due forme :

La propagande politique (celle des gouvernements, partis et groupes de pression) se distingue de la propagande sociologique qui, moins visible, se rapproche de la socialisation. Socialisation que l'on peut définir comme le processus d'inculcation des normes et valeurs dominantes par lequel une société intègre ses membres. [...]

Cette propagande sociologique, que l'on répugne à désigner sous ce terme dans nos démocraties pluralistes, agit 'en douceur', par 'imprégnation'. Elle s'exprime par la publicité, le cinéma commercial, les relations publiques, la technique en général, l'éducation scolaire, les services sociaux... (Troude-Chastenet, 2006 : sans pagination)

Le discours de propagande, publicitaire ou autre, sert à intégrer un ensemble de sujets à un groupe possédant des normes et des valeurs définies, pour les pousser (dans l'immédiat ou dans un avenir plus ou moins rapproché) à poser des actions concrètes et à adopter des comportements jugés bénéfiques par les auteurs du message auquel ils sont exposés.

Mais paradoxalement, même si le recours aux mécanismes de la propagande suppose une certaine volonté chez les publicistes de Wieden+Kennedy de se situer dans une logique du devenir, Go Forth reste avant tout une bouillie délirante d'anachronismes. À la base, l'inspiration première des créateurs de la campagne est une petite annonce publiée dans les journaux de Londres en 1912 par Sir Ernest Shackleton pour trouver des volontaires en prévision d'une expédition au Pôle Sud (Wieden+Kennedy, 2009 : sans pagination) :

MEN WANTED: FOR HAZARDOUS JOURNEY. SMALL WAGES, BITTER COLD, LONG MONTHS OF COMPLETE DARKNESS, CONSTANT DANGER, SAFE RETURN DOUBTFUL. HONOUR AND RECOGNITION IN CASE OF

SUCCESS. SIR ERNEST SHACKLETON. (The Antarctic Circle, 2010 : sans pagination)

Quand les gens sont invités à écrire la « Nouvelle Déclaration d'indépendance » sur Internet, les publicistes leur présentent d'abord des extraits de la première Déclaration de 1776 ainsi que des textes sur les idéaux des pères fondateurs. Walt Whitman occupe aussi beaucoup de place dans la campagne, fait peu étonnant dans le cadre d'une campagne d'inspiration hipster/beatster (voir à ce sujet section 1.5.1). Les deux films publicitaires utilisent des lectures de ses poèmes et, sur le site Internet, nous retrouvons des textes qui traitent de l'importance de l'expérience de la Guerre de Sécession (1861-1865) pour Whitman :

AMERICA'S POET WAS AN OPTIMIST AT A TIME WHEN IT WAS EASIER TO BE A PESSIMIST. HE LIVED THROUGH THE CIVIL WAR, ONE OF THE DARKEST PERIODS IN AMERICAN HISTORY, AND DREW STRENGTH FROM THE STRUGGLE.

Notons que les deux poèmes choisis pour accompagner les messages publicitaires, « America » et « Pioneers! O Pioneers! », abordent les thèmes de l'égalité des chances, de la jeunesse héroïque et de l'esprit pionnier.

Du côté des images, les photographies de McGinley montrent des espaces vierges, en référence aux premiers pionniers américains, alors que les films développent plutôt une esthétique inspirée de l'imaginaire de la beat generation, en phase avec la sous-culture beatster : reprise des figures de la bande sauvage et du voyageur solitaire, de la route et de la ville, etc. Les représentations de la nature (forêts majestueuses, cascades, falaises) dans le film tourné par M. Blash rappellent les images du film *Into the Wild* de Sean Penn (2007), lui-même inspiré du livre *Into the Wild* de Jon Krakauer paru en 1996. Ce dernier raconte l'histoire de Christopher McCandless, jeune homme qui, sous l'influence des écrits de Henry David Thoreau, quitta sa Virginie natale pour aller explorer les grands espaces avant de mourir en 1992 au milieu de la forêt alaskienne, à l'âge de 24 ans. (Toujours, la référence transcendentaliste se fait insistante.) Quant à lui, le film de Fukunaga a été tourné en grande partie à la Nouvelle-Orléans, dans les zones dévastées par Katrina. La dévastation de Katrina est de surcroît mise en relation avec le krach boursier d'octobre 2008, grâce à l'interpolation d'images d'un homme d'affaire visiblement en train de « craquer ». (N'oublions pas que la

campagne est lancée en 2009, alors que la population est la plus durement touchée par la crise économique.) Finalement, la pièce utilisée en trame sonore dans le film de Fukunaga est un morceau datant de 2005 enregistré par Owen Pallett, jeune phénomène de la scène musicale alternative-indie-pop très prisé dans le milieu hipster contemporain.

Ainsi, alors même que les créateurs de la campagne Go Forth essaient de capitaliser sur l'âge vénérable de la compagnie Levi's pour faire vibrer la corde sensible des « nouveaux pionniers » en évoquant en toile de fond certains grands moments de l'histoire de la nation, l'imaginaire déployé dans la campagne opère dans les faits une étrange compression du passé des États-Unis qui donne naissance à une entité temporelle unique nécessitant, pour la comprendre, un détour du côté des théories de l'anachronisme et du contemporain. Car s'il est bien sûr pertinent de nous rappeler la temporalité écrasée du projet mythopoétique beatster pour expliquer en partie ce catapultage temporel, il y a aussi du côté des théories de Walter Benjamin, d'Yves Hersant et de Georges Didi-Huberman quelque chose d'intéressant pour nous aider à penser le phénomène – pistes que nous allons maintenant explorer, histoire de mesurer nos propres interprétations contre d'autres approches alternatives de la temporalité hipster/beatster.

D'abord, qu'est-ce qu'un anachronisme ? Au-delà de sa simple identité d'« image fragmentaire de l'histoire » (Boivin Fillion, 2005 : 2) ramenée dans un présent qui n'est pas le sien, l'anachronisme se définit comme un mode relationnel au temps : il est une manière dont nous transformons le passé en actuel. Selon la définition d'Yves Hersant : « Ce que la métaphore fait dans la langue, [l']anachronisme l'opère dans le temps : par transport et déplacement, il crée des contemporanéités 'artificielles' (c'est-à-dire construites par l'intellect, comme est artificielle la perspective) » (2000 : 113). À l'image du faussaire vénitien, vers 1530, qui ajouta un pastiche de Michel-Ange sur une stèle antique (exemple développé par Hersant à partir des travaux de Panofsky ; *id.* : 114), l'anachronisme pose le référent original classique comme étant non moins actuel que l'œuvre contemporaine et l'œuvre contemporaine comme étant non moins classique que le référent original. En ce sens, l'anachronisme se présente, pour utiliser l'expression de Didi-Huberman, comme une « configuration dialectique de temps hétérogènes » (1997 : 17), configuration qui ne se substitue pas à l'histoire mais qui écrase plutôt des fragments de celle-ci dans le présent pour

donner naissance à un arrangement inédit que Benjamin nomme « constellation » (2000[1972] : 443). L'anachronisme fait dialoguer entre eux différents moments de l'histoire dans le but de démontrer, réfuter ou convaincre, s'inscrivant de plain-pied dans une logique argumentative.

Cette définition de l'anachronisme comme configuration dialectique nous incite d'ailleurs à rappeler l'importance de l'inactuel au sens d'esthétique de l'écart dans la pensée du contemporain. Pour Agamben, le contemporain est en effet

celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite, de la 'citer' en fonction d'une nécessité qui ne doit absolument rien à son arbitraire, mais provient d'une exigence à laquelle il ne peut pas ne pas répondre. C'est comme si cette invisible lumière qu'est l'obscurité du présent projetait son ombre sur le passé tandis que celui-ci, frappé par ce faisceau d'ombre, acquérait la capacité de répondre aux ténèbres du moment. (2008 : 39-40)

Dans cette perspective, l'anachronisme est bel et bien pour le contemporain un moyen de penser le présent, de faire l'archéologie de sa part de « non-vécu » (*id.* : 35), et se conçoit comme un mouvement visant à révéler l'origine grâce à l'écart (*id.* : 34). Pourrions-nous conséquemment parler de la lecture anachronique de l'histoire américaine et de la mythologie de l'américanité dans la campagne Go Forth comme d'un présent inactuel, rappelant le présent déplacé de la romance ? L'anachronisme dans ces publicités peut-il être vu comme un moyen de saisir le contemporain dans sa relation inactuelle à l'être américain mythifié, pris dans un hors-temps et un hors-lieu insistants ? Il nous semble bien en effet que la campagne Go Forth ne cesse de travailler dans cette direction. Premièrement, elle invite le consommateur à partager son expérience de l'Amérique (sous-projet « The New Americans ») et à créer une « Nouvelle Déclaration d'indépendance » à partir d'une vision inactuelle de l'Amérique présentée comme territoire des « nouveaux pionniers ». Deuxièmement, cette construction propagandiste sert essentiellement d'outil de définition identitaire pour permettre au sujet de penser et de surmonter dans le présent le traumatisme de la crise économique : *Nous en avons vu d'autres. Les crises précédentes ont fait de nous ce que nous sommes. Nous survivrons à celle-ci.* Ainsi, dans la campagne Go Forth, c'est en invoquant un passé reconstruit que le présent acquiert un sens, plongeant le consommateur dans cette relation inactuelle à son propre temps caractéristique de la construction

anachronique – et, tel que nous l’avons vu, de l’entreprise mythopoétique beatster et du projet de la romance (voir chapitre 3).

Mais l’histoire anachronique contemporaine, définie comme voie d’accès au présent sous forme d’« archéologie » (Agamben, 2008 : 35), n’est pas passive, bien au contraire. Comme le rappelle Aude Boivin Fillion dans un texte sur la pensée de Walter Benjamin :

Même s’il est légitime de considérer l’anachronisme comme étant une image fragmentaire de l’histoire, il est néanmoins nécessaire de la concevoir comme un *Bild* ayant acquis une fonction précise : laisser son empreinte dans l’imagination. [...] L’anachronisme [est] une intention de représentation, qui déplace l’interprétation de son support temporel vers un système plus englobant, la constellation, afin de devenir une présence active, organisatrice et ‘*uniformatrice*’. (2005 : 2)

L’anachronisme ne se présente pas de lui-même : il est puisé à même la mémoire et l’imagination par le contemporain pour appuyer ou réinventer sa compréhension du présent. Faire une histoire anachronique comme celle de la campagne Go Forth, c’est opérer des choix conscients dans la représentation pour l’engager dans l’actuel.

En tant que récit, l’histoire anachronique agit en effet sur le passage de l’expérience. Elle ne transmet pas une antécédence pure, mais en modèle plutôt la forme même. Pour reprendre Jean-François Hamel, le récit « *donne jour* à ce que nous appelons le passé » (2006 : 7). Plus encore, toujours selon Hamel, le passé produit par le récit est un passé « orienté vers l’avenir, manifestant le présent et sa présence, ses possibilités toujours vives » (*id.*) – bref, les *potentialités* au cœur de la définition romantique du réel déplacé. C’est une histoire nietzschéenne au sens propre, conçue « pour la vie et pour l’action » (Nietzsche, 1964[1874] : 197). Elle demeure en cela remplie de trous, d’espaces d’oubli. Dans le cas des films de la campagne Go Forth, cette nature « trouée » de l’histoire est d’ailleurs résolument mise en évidence par la façon dont nous sautons de 1620 à 2009 en passant par 1776, 1861, 1912, 1957, etc. en 60 secondes bien comptées. Pour inspirer l’action, l’histoire nietzschéenne efface peut-être encore plus qu’elle ne rappelle. Citons ici un passage de la deuxième considération inactuelle de Nietzsche :

La sérénité, la bonne conscience, la joie dans l’action, la confiance dans l’avenir, tout cela dépend, chez l’individu comme dans la nation, de ce qu’il existe une ligne de démarcation entre ce qui est clair et peut être saisi du regard et ce qui demeure confus et

obscur. Il s'agit de savoir oublier à temps comme on sait se souvenir à temps ; il faut qu'un instinct vigoureux nous avertisse quand il est nécessaire de voir les choses historiquement, quand il est nécessaire de ne pas les voir historiquement. (*id.* : 209)

C'est d'autant plus vrai dans le cas de la campagne Go Forth que nous nous trouvons dans le domaine de la propagande sociologique. Les publicitaires de Wieden+Kennedy racontent l'Amérique de manière à pousser un ensemble de consommateurs à agir selon certaines normes et valeurs profitables pour Levi's – c'est-à-dire en épousant l'idéologie des « nouveaux pionniers » et en adoptant le jeans Levi's comme symbole de leur « engagement ». L'histoire nietzschéenne « monumentale » de l'Amérique déployée dans la campagne Go Forth ne mesure pas sa valeur contre ce que nous savons de l'histoire, contre ce dont débattent entre eux les universitaires qui s'intéressent à la question, mais à l'échelle des dollars, du *cash*, de la part de marché que Levi's réussira ou non à arracher à ses concurrents.

Ceci nous amène finalement à la question du politique, dernier volet de notre analyse. Comme nous l'avons vu, être contemporain implique une problématisation particulière de l'histoire qui passe par la manipulation consciente, non naïve, de l'expérience du passé comme fabrication. Et bien qu'il semble presque inutile à ce stade d'énoncer pareille évidence : cette conscience de l'anachronisme, cette volonté de saisir l'histoire dans une constellation partielle et partiale pour construire le sujet contemporain, implique des enjeux de pouvoir importants. Si l'époque contemporaine se caractérise aussi par la pluralité des représentations, il va sans dire que des discours de propagande comme le récit de l'Amérique anachronique de Levi's restent rarement contestés. Les organes médiatiques hypertrophiés du contemporain, terrain de jeu du mouvement hipster/beatster, offrent de nombreux espaces de résistance où les discours s'affrontent et se mesurent les uns aux autres, exposant leur artificialité respective.

C'est peut-être d'ailleurs ce qui explique en partie l'échec commercial de la campagne Go Forth (Garfield, 2009 : sans pagination), au-delà de la simple question des contraintes économiques propres au marché du jeans : comment produire un nouvel esprit pionnier pour l'Amérique en passant par des médias déjà inondés de discours antiaméricains ? Comment être sûr que ce que nous cachons, ce que nous aimerions taire et faire oublier, ne sera pas ramené ailleurs à la mémoire ? L'abondance des informations qui circulent sur le Web et

ailleurs facilite la propagande autant qu'elle l'entrave. Cette opposition de fond à la campagne Go Forth se lit en effet partout dans les critiques qui circulent sur Internet. Par exemple dans un article de Dan Brooks pour la revue *COMBAT!*, justement intitulé « New Levi's Commercial Offers Hope to Dirty, Half-underwater America » : « Where are we supposed to Go Forth to, exactly ? We're not even wearing shoes » (2009: sans pagination). Ou de manière plus évidente encore, dans la critique de Bob Garfield pour *Advertising Age* : « Do people who can't figure out how to cover the car payment, much less imagine the proverbial white picket fence, really want to be offered, as an alternative, some 19th-century concept of manifest destiny ? » (2009 : sans pagination).

Nous aimerions d'ailleurs mentionner l'existence d'une parodie de la campagne Go Forth publiée sur le site *Funny or Die* (The Midnight Show, 2010). Cette parodie est accompagnée en trame sonore d'une lecture du poème « Dinosauria We » de Charles Bukowski et se conclut avec les mots « WHERE DO WE GET OFF » inscrits sur une bannière portée par une bande de jeunes acteurs, ces deux éléments venant prendre les places initialement occupées par les lectures des poèmes optimistes de Whitman et le slogan « GO FORTH » à la fin des deux films originaux de Fukunaga et M. Blash. La description du film parodique de The Midnight Show, inscrite juste au-dessus de la fenêtre de visionnement sur le site *Funny or Die*, s'avère elle-même très révélatrice de la posture résistante de ses créateurs : « Levi's drops their pioneer posturing and tries a poet better suited to this time of collapse » (*id.*). Qui, en effet, a le droit de dire ce qu'est l'histoire, de définir le présent ? Comme nous le démontre cette habile parodie, il suffit parfois de bien peu de choses dans l'arène médiatique contemporaine pour que s'écroulent même les constructions propagandistes les plus coûteuses.

Bref, nous voyons dans la reprise publicitaire de l'imaginaire hipster/beatster plusieurs mécanismes qui rappellent la reprise publicitaire de l'imaginaire beat, notamment le détournement de l'entreprise mythopoétique et de son travail sur le Grand Folklore à des fins de propagande. Cependant, plusieurs éléments de la reprise hipster/beatster témoignent des nombreuses différences qui caractérisent ce mouvement plus contemporain ainsi que la réalité socioculturelle dans laquelle il s'inscrit : construction d'une temporalité plus éclatée reposant sur l'anachronisme (conflagration mythopoétique du passé sur le présent), mise en

scène de l'imaginaire qui procède par une accumulation plus grande d'éléments disparates pour répondre à la surabondance d'informations dans les médias, réception moins monolithique à l'intérieur d'une sphère virtuelle plus hétéroclite, etc.

Dans tous les cas, il n'en demeure pas moins que le potentiel patriotique du projet des beats et des beatsters se révèle de façon indéniable à travers sa reprise publicitaire. À cet extrême du spectre, la mythopoétique des beats et des beatsters ouvre la porte à la propagande et aux actions de masse, possédant un pouvoir d'appel nationaliste certain. L'Amérique des beats et des beatsters est une Amérique à laquelle on veut rêver et appartenir – ou, à défaut de mieux, une Amérique que l'on veut consommer à coups de jeans et de chaussures.

6.3 Quelque chose de monstrueux

À l'opposé de cet extrême au potentiel patriotique élevé, exploité par les firmes de publicité, le projet des beats et des beatsters renferme toutefois aussi une possibilité monstrueuse et inquiétante. Comme nous l'avons vu dans les deux premiers chapitres, l'imaginaire des beats et des beatsters ne travaille pas seulement *avec* le Grand Folklore, mais aussi dans ses failles. Il s'agit d'une position de l'entre-deux qui place le sujet au seuil de la rupture, le dynamisme de la quête hip impliquant une tension constante qui soumet l'individu à un stress élevé demandant une négociation imaginaire complexe. L'américanité forte des beats et des beatsters n'est pas une américanité confortable ni évidente, et leur lecture des grands mythes de la nation s'éloigne parfois des interprétations partagées par la plupart de leurs compatriotes.

À ce sujet, certains critiques aiment évoquer l'influence d'Oswald Spengler et de son *Déclin de l'Occident* (1967[1918]) sur la philosophie beat, reprise en partie par les beatsters contemporains. Comme le souligne John Lardas, cette influence spenglerienne sur les beats donne à leur discours une saveur apocalyptique qui contraste parfois avec l'idéologie de la promesse et qui place les beats dans une position-limite précaire :

Although the Beats had drunk deeply from the well of American mythos, particularly the ideas of a New Jerusalem and an errand into the wilderness, they interpreted these cultural myths according to a Spenglerian blueprint. Spengler's philosophy of cultural

cycles enabled the Beats to see themselves at both the end and the beginning of an era. They adopted a cosmic view of history and became infused with an apocalyptic sense of urgency. They were in tune with the 'world beat,' in Kerouac's words, 'the sounds you expect to hear on the last day of the world and the Second Coming.' (2001 : 11)

Le seuil romantique du projet beat (voir chapitre 4) est donc un double seuil qui ouvre à la fois vers une certaine destruction apocalyptique de la nation et vers son renouvellement, vers l'accomplissement de ses promesses. Et si ce seuil peut être célébré dans sa forme positive, se transformant du coup en l'outil de propagande décrit plus haut, il peut aussi être vécu comme une menace.

Parmi les beats, personne n'a mieux saisi cette menace que William S. Burroughs. Malgré qu'il soit souvent jugé marginal par rapport au reste du mouvement beat, Burroughs représente un extrême de la posture beat plutôt que son abandon. Dans cette section, nous verrons comment s'articule ce fait burroughsien en relation au mouvement beat et dans sa reprise contemporaine beatster. Cela nous permettra de mieux saisir comment les écrits de Burroughs présentent l'aboutissement sauvage monstrueux de la mythopoétique beat, révélant la menace et la violence qui lui sont inhérentes.

6.3.1 La limite burroughsienne

La place de Burroughs dans le mouvement beat fait déjà l'objet de querelles parmi les critiques. Pour certains, Burroughs est marginal au mouvement, son esthétique étant trop éloignée de celle des autres – visiblement moins portés vers la science-fiction, la pornographie *snuff* hardcore et les conspirations politiques interplanétaires – pour en faire un beat véritable. Pour d'autres, Burroughs est au contraire « the underground king of the Beat Movement for which sweet Jack Kerouac is merely the publicist » (Hassan, 1963 : 53). Pour ces quelques adeptes de l'auteur, ce serait l'intrigant *Naked Lunch*, plutôt que le *On the Road* de Kerouac, qui mériterait le titre de « secret masterpiece through which the movement is vindicated » (*id.*), révélant dans ses excès l'ampleur réelle du projet beat.

Il faut dire que, au départ, Burroughs est apparu davantage comme un symbole à l'intérieur de l'imaginaire beat que comme un participant au mouvement. Dans les écrits de Kerouac comme dans ceux de Ginsberg, Burroughs est une figure énigmatique qui porte en

elle une certaine sagesse doublée d'un mystère. Ses paroles et ses gestes sont soigneusement rapportés et imités par ceux qui l'entourent et l'admirent, comme si leur répétition pouvait les amener à révéler leur sens.⁴⁷

Il est parfois difficile d'appréhender ce premier Burroughs, qui se présente comme un ensemble de signes à la signification incertaine. Pour reprendre Oliver Harris, Burroughs se pense d'abord comme une présence équivoque contenue dans un sourire :

Everything about William Burroughs's cultural debut is suitably paradoxical and eerily prophetic. He looms into view for the first time at the dead centre of the twentieth century in the guise of a 'malicious-looking smile' that appears in Kerouac's own debut novel, *The Town and the City*, published in March of 1950 (373). This enigmatic smile, which is at once sinister and comic, intensely material and weirdly spectral, is an image that initiates and seems to predict Burroughs's equivocal presence across the next fifty years. To adapt a line of hyperbole from the better-known character sketch in *On the Road*, you might say all of Burroughs is in that smile. (2004 : 204)

Alors que les autres membres de la beat generation bénéficient tous d'un traitement à peu près similaire dans la grande mythologisation du mouvement (voir section 4.2.2), Burroughs constitue un cas à part. Il y a une distance entre lui et le reste du groupe, une supériorité silencieuse contenue dans ce fameux sourire énigmatique. Davantage que les autres, Burroughs est *ailleurs*, ne laissant dans le réel immédiat que des traces superficielles de son passage.

Lorsque Burroughs se met à écrire, il le fait aussi sous un mode différent. Son style s'inspire largement des romans de détective *hard-boiled*, mettant de l'avant une approche froide, directe et violente. Alors que les autres auteurs beats ont de la difficulté à canaliser la voix hip qu'ils admirent, romancent et courtisent, Burroughs a déjà une longueur d'avance dans son devenir cool. Plus encore, plutôt que d'opter pour une romance naïve, il exprime ainsi la violence sous-jacente à la véritable posture hip :

It was an ideal style with which to describe that world of moral ambiguity in which he [i.e. Burroughs] and his friends found themselves. It was one way to deal with the hip world – a cold verbal surface beneath which, in a morass of moral ambiguities, there was always the threat of terrible violence. (Foster, 1992 : 9)

⁴⁷ À ce sujet, voir notamment l'essai d'Oliver Harris (2004).

Le hip et sa façade cool cachent une violence potentielle élevée – car rappelons que le hip est un artifice d'autodéfense, un moyen de détourner les soupçons de la classe dominante pour aménager un nouvel espace de pouvoir symbolique alternatif. Et si ce détail échappe souvent à Kerouac ou à Ginsberg, Burroughs n'est pas dupe. Il sait que le passage aux armes n'est jamais bien loin sous la surface.

De plus, là où le « je » exalté des beats sert souvent à les situer comme les sujets d'une quête romantique déchirante, la froideur du « je » burroughsien fait plutôt de l'auteur l'*objet* d'une vaste expérience : « The 'I' of [Burroughs] is not a subject, but an object that is observed and recorded in interaction with other objects and physical forces as it passes through a series of life-experiences conceived of as scientific experiments » (Skerl, 1985 : 29). Burroughs utilise son « je » pour mettre en scène sa posture à partir d'une perspective étonnamment extérieure : le « je » de Burroughs est un « je » centré en dehors de lui-même. Dans un sens, ce glissement lui permet aussi d'aller plus loin que les autres dans sa posture hipster, le laissant plus apte à en assumer la violence : « Because the hipster is both inside himself and outside, he can be seduced by failure and self-destruction, treating the self as a third party. To destroy yourself is to become subject and object – the more dispassionately, the greater the distance between the two » (Leland, 2008[2004] : 557). Si la majorité des beats sont des rêveurs qui contemplent en soupirant le projet de la romance, Burroughs a déjà un pied dans la révolution et est prêt à passer à l'action si nécessaire.

Au final, c'est cette ambiguïté burroughsienne qui en fait une limite significative pour comprendre la posture de la beat generation et les implications de son entreprise mythopoétique. Comme nous le rappelle encore une fois Harris :

Of course Burroughs has always been tangential to the Beat movement, its elder statesman, godfather, mentor, or tutelary spook, but that has been precisely the point. If the image of Burroughs has remained central to the cultural popularity of the Beats, it is for the paradoxical reason that its presence was always essentially marginal, equivocal, and fantasmatic. He was never completely there and never quite belonged, but always marked a limit, a point of excess, a kind of strange inner extremity. (2004 : 206)

Burroughs représente l'extrémité, la limite du fantasme, le point le plus reculé et le plus violent de l'imaginaire beat.

Chez les beatsters contemporains, la référence à Burroughs est bien sûr moins fréquente que la référence à Kerouac ou à Ginsberg. Son statut marginal au sein de la beat generation en fait aussi un élément marginal dans l'imaginaire beatster, malgré le partage d'une romance et d'un projet communs.

Filip Marinovich, premier « bathrobe poet » de Brooklyn, fait cependant exception à la règle et adopte Burroughs comme une figure centrale dans ses recueils. Sous plusieurs aspects, il faut dire que Marinovich est probablement l'un des auteurs les plus beats parmi les beatsters, obsédé par le bouddhisme zen, la mythologisation personnelle, les drogues, l'homoérotisme à la Ginsberg, la recherche de l'Amérique, le jazz, etc. Plus que celle des autres beatsters, la posture de Marinovich se rapproche d'une posture beat globale, impliquant un degré somme toute assez minime de réinterprétation/manipulation par rapport à la référence originale.

De façon plus concrète, Marinovich multiplie notamment les clin d'œil à l'univers burroughsien dans son recueil *And If You Don't Go Crazy I'll Meet You Here Tomorrow*, publié en 2011. La référence est particulièrement évidente et directe dans « America Death in New York » (*AIYDGC* : 12-19), long poème de 8 pages dédié à Julien Poirier : « This ball / player I have in mind, invented by The Word, will lie in sand, in state, / until Dr. Benway arrives to perform penisectomy with sardine can / lids » (*AIYDGC* : 14) ; ou encore, plus loin : « Beginning / with the individual soldier, the next link in the chain of command is / fleeing to Paris. 'Bellissimo !' I yelled to Julien out the window of Hotel Bonsejour. / Julien – we got movies – chlorofluorocarbons up the nose – / drink up for a hot New York Night » (*AIYDGC* : 16). Nous remarquons dans ces vers non seulement le retour du docteur Benway, personnage introduit par Burroughs dans *Naked Lunch* (« Benway » ; 19-38) et présent dans la plupart de ses romans, mais aussi d'étranges allusions à une hiérarchie militaire mouvante, avec de jeunes soldats déserteurs adeptes de drogues chimiques qui ne sont pas sans rappeler les métaux liquides et autres drogues étranges inventées par Burroughs. De tels passages donnent l'impression que les personnages de Marinovich participent au même univers que ceux de Burroughs, impliqués dans les mêmes luttes politico-militaires et dans les mêmes trafics.

Rayo Casablanca, dans son roman de « hipster-xploitation » *6 Sick Hipsters* (2008), utilise aussi le paradigme politico-militaire burroughsien pour imaginer Ondscan, une multinationale menaçante commanditant le meurtre de hipsters créatifs pour faire augmenter les ventes de compagnies-partenaires. (La logique de la chose est, admettons-le, un peu obscure.) Plus significativement encore, Ondscan opère en formant des hipsters à tuer pour elle, les transformant en hipsters absolus dangereusement violents. Comme le dit Burroughs dans *Naked Lunch* : « all Agents defect and all Resisters sell out » (*NL* : 172). Un des personnages de Casablanca s'inquiète même d'être à son insu un agent en mission d'infiltration, ignorant pour qui il travaille et recevant ses ordres par télépathie ou par des signes indirects dans le métro. Il s'agit là aussi d'une idée souvent utilisée par Burroughs, qui peuple ses récits d'agents de gouvernements et d'agences n'existant que dans le futur. Tout ce que le personnage de Casablanca sait, c'est qu'il doit faire ses rapports via transmission psychique lorsqu'il se soulage à la toilette (*6SH* : 154)⁴⁸ – même si l'utilité de ces rapports et leur destinataire demeurent inconnus. De plus, en accord avec le modèle burroughsien, le paradigme de circulation des idées et des biens culturels chez Casablanca repose sur la contagion, impliquant des bases biologiques et virales : « They move like viruses unmoored from their original hosts. They move and create, spawn, culture. Culture isn't a construct. It's a biological certainty » (*6SH* : 236).

Bref, le monde dans lequel évoluent les héros de Casablanca pourrait être issu d'une « routine » de Burroughs, puisant largement aux mêmes théories paranoïaques. Et là où Burroughs s'inspire de Hassan-i Sabbah pour dire : « Nothing is true. Everything is permitted » (*TWB* : 170), Casablanca simplifie : « But what they come to realize here is that there is only a right. Nothing is forbidden » (*6SH* : 238).

Il est cependant impossible de saisir pleinement l'importance de la limite burroughsienne sans s'intéresser au cas particulier de ses Wild Boys et à ce qu'ils

⁴⁸ « He didn't report every time he took a dump. Only when the signs were there or he had some important information to relate. The method was quite simple. Cooper would sit down and as he shat he would stare at the floor. It didn't take long, especially if the floor was tiled, or patterned in some manner, and images would begin to crop up. Maps. Faces. Figures. Numbers. These formed in the spaces between the tiles or in the patterns of the bath mat or cracks in the linoleum flooring. Once the picture came Cooper knew he was in. Then he began his psychic transmission » (*6SH* : 155).

représentent. Bien au-delà de la froideur de son « je » qui canalise la violence latente du hip, Burroughs a su inventer de nouveaux archétypes s'inspirant profondément des principes esthétiques et politiques de ce dernier. Dans la mythopoétique beat, les Wild Boys et les personnages détachés de l'auteur se pensent comme l'aboutissement de la romance du hip, pures surfaces et incarnations parfaites de la posture cool. Comme nous le rappelle Joel Dinerstein, dans un ouvrage sur la culture d'expression afro-américaine : « to be cool is to participate actively in an event while maintaining a detached attitude. The symbol of one's coolness is the relaxed, smiling face » (1999 : 254).⁴⁹ Les personnages de Burroughs sont les agents violents de révolutions complexes, engagés dans des luttes guerrières, politiques et/ou sexuelles permanentes, mais affichent dans leur violence et leurs actions un détachement cool remarquable, offrant à voir une surface d'un calme absolu. Alors que les autres auteurs beats présentent souvent des personnages passifs bien que fébriles et exaltés, tournant en rond et accomplissant au final bien peu de choses (pensons aux traversées circulaires de Sal Paradise dans *On the Road* ou aux angoisses existentielles paralysantes de Paul Hobbes dans *Go*), Burroughs dépeint plutôt des personnages actifs aux visages vides et impassibles, faisant preuve d'une détermination froide et redoutable. Burroughs renverse ainsi le modèle beat – non pas parce qu'il l'abandonne, mais parce qu'il pousse plus loin son idéal, sa logique et ses conséquences.

Pour illustrer le modèle burroughsien, nous pouvons penser notamment au Sailor, à Lee et aux hipsters dans *Naked Lunch*. Par exemple, dans la scène où Burroughs introduit le Sailor :

The shoe shine boy put on his hustling smile and looked up into the Sailor's dead, cold, undersea eyes, eyes without a trace of warmth or lust or hate or any feeling the boy had ever experienced in himself or seen in another, at once cold and intense, impersonal and predatory. (*NL* : 43)

⁴⁹ Dans *Port of Saints*, Burroughs explicite d'ailleurs la position de l'un de ses personnages en termes raciaux : « He could learn to use white technicians ; get their skills and learn to do it better, welding the technical knowledge of the whites with the immediate present-time aptitude of the blacks » (*PoS* : 32). Le personnage burroughsien est un hybride, issu de la classe dominante mais s'appropriant les outils des classes dominées pour déstabiliser l'ordre établi et aménager un espace de pouvoir alternatif.

Le regard du Sailor inquiète par son vide, mais ce même vide révèle son caractère de prédateur. La violence n'est jamais bien loin sous la surface, et elle est d'autant plus menaçante qu'elle refuse de se laisser lire autrement que comme une absence.

Burroughs utilise plus loin des termes similaires pour décrire les hipsters qui peuplent l'Interzone : « Hipsters with smooth copper-colored faces lounge in doorways twisting shrunk heads on gold chains, their faces blank with an insect's unseeing calm » (*NL* : 89). Les têtes réduites suggèrent la violence et le meurtre, le détachement des hipsters créant toutefois un contraste inquiétant qui pointe vers une puissance latente pouvant s'exprimer à tout moment. Dans leur calme, les hipsters sont aveugles à ce qui les entoure, mais ils n'en sont pas moins des êtres capables de donner la mort. Leur menace repose dans le fait qu'on ne peut pas les lire ou les interpréter, ce qui rend difficile de s'en protéger. Les hipsters représentent une donnée sociale hors contrôle.

Dans ses deux livres à propos des campagnes menées par les Wild Boys (*The Wild Boys* et *Port of Saints*), Burroughs continue dans la même voie : « A boy steps in front of the car and holds up his hand. He is naked except for a rainbow colored jock strap and sandals. Under one arm he carries a Mauser pistol clipped onto a rifle stock. [...] Audrey has never seen anyone so cool and disengaged » (*TWB* : 38). Encore une fois, la menace s'accompagne de la façade du cool et d'un parfait détachement. Plus que des personnages, les Wild Boys de Burroughs se manifestent comme des figures, se révélant « essentiellement opaque[s] » (Gervais, 2007 : 79), « di[sant] quelque chose qui ne peut pas être entendu, qui ne le sera peut-être jamais » (*id.* : 80), mais permettant de rétablir du sens – en pointant, ici, vers un ordre à venir issu de la violence.

À la limite, la surface cool affichée par les personnages de Burroughs mène à l'invisibilité. Les visages ne reflètent rien qui puisse engager une réaction humaine, le regard de l'autre passant finalement outre sans s'y attarder. Mais l'autre n'en est que plus vulnérable, incapable de voir la menace qu'il côtoie. Dans *Naked Lunch* : « I know this one pusher walks around humming a tune and everybody he passes takes it up. He is so grey and spectral and anonymous they don't see him and think it is their own mind humming the tune » (*NL* : 6). Ou encore, dans *The Wild Boys* : « If I stand somewhere long enough people

stop looking at me and I can walk by them. People stop looking at me and then I can » (*TWB* : 103). Le hip travaille comme un virus qui s'infiltré dans le social et dont on ne perçoit l'existence que lorsqu'il est trop tard. C'est l'extrême destructeur de la posture des beats et des beatsters, qui retire le sujet du présent immédiat tout en faisant de lui un agent de révolution : « I have a thousand faces and a thousand names. I am nobody I am everybody. I am me I am you. I am here there forward back in out. I stay everywhere I stay nowhere. I stay present I stay absent » (*TWB* : 140).

6.3.2 Une temporalité sauvage

En plus d'explorer un « je » qui canalise la violence latente du hip et de mettre en scène des personnages menaçants représentant l'aboutissement de la posture cool du hipster, Burroughs favorise également dans ses écrits une temporalité éclatée qui échappe au temps normal, donnant naissance à une extension monstrueuse des mécanismes de la romance et de la mythopoétique beats. En effet, les beats et les beatsters s'inscrivent déjà dans la temporalité à-venir de la romance et de la promesse ; ils se retrouvent ainsi en porte-à-faux par rapport au présent immédiat, toujours un peu déplacés vers un ailleurs en attente d'avènement. Mais Burroughs pousse cette logique beaucoup plus loin, optant pour une déstabilisation temporelle radicale. Pour citer un article de Micheal Sean Bolton :

Burroughs's novels destabilize chronology to such a degree that time no longer provides firm context. Distortions of temporality in the novels include the destabilization of the present time of the narrative, the inclusion of characters who are not bound by time, and the blending and blurring of genres, all resulting in anachronisms and temporal instabilities that sabotage attempts to make historical connections. Rather than fragment or even reverse the temporal order of his narratives, instead Burroughs frequently works to conflate present and past in his novels, leaving readers incapable of fixing the narratives in either periodic or relative time. (2010 : 57)

Toujours selon Bolton, nous pouvons ainsi affirmer que Burroughs va au-delà de la non-linéarité : ses récits opèrent selon une logique essentiellement *atemporelle* (*id.* : 60).

Pour Burroughs, le paradoxe de l'imminence permanente du seuil de la romance devient un mode temporel total, ses personnages voyageant indistinctement d'une époque à l'autre pour tenter de pousser, à *différents moments*, contre ce seuil qui résiste et se déplace en même temps que le sujet. C'est la presque-révolution perpétuelle, advenant partout à la fois dans

l'histoire – passée, présente, future. L'attaque contre le seuil d'accomplissement imminent de la romance, toujours insuffisante dans le présent puisque conditionnée par son échec nécessaire (voir section 3.3.4), se déploie chez l'auteur selon des dimensions temporelles monstrueuses et sauvages où l'histoire se pense comme une simultanéité accessible en tout point pour le sujet mobile, en fonction des luttes en cours et des nouvelles stratégies adoptées. Le paradoxe de l'imminence permanente finit par suspendre la nécessité du chronologique et du successif, tous les moments investis par le sujet étant ultimement les objets d'une conflagration temporelle dans un même instant suspendu et indéterminé. Autrement dit, le personnage éminemment hipster de Burroughs ne vit que pour lutter dans cet instant d'imminence qui conditionne la romance. Et si cet instant d'imminence est marqué par le paradoxe de sa permanence, échappant ainsi à la logique historique, le personnage hipster burroughsien est du coup lui aussi libéré de l'obligation de n'être qu'à une époque ou à un moment à la fois. Plus que tout autre auteur beat ou beatster, Burroughs rejette la temporalité historique des nations modernes pour lui substituer l'atemporalité profondément américaine de la romance.

Un exemple classique de l'atemporalité burroughsienne se retrouve à la fin de *Naked Lunch*, lorsque William Lee (alter ego de Burroughs) cherche à échapper à Hauser et O'Brien, agents corrompus de la City Narcotic Squad. Après une confrontation violente où il tire deux coups de pistolet dans le ventre de Hauser (*NL* : 177), Lee prend refuge pour la nuit dans un sauna. Le matin venu, il décide de placer un appel anonyme à la City Narcotic Squad pour déterminer si Hauser et O'Brien sont encore à sa poursuite. Mais on lui répond que personne ne portant le nom de Hauser ou de O'Brien ne travaille dans cette unité. Lee réalise alors qu'il a été exclu de la potentialité temporelle dans laquelle il se trouvait la veille, et qu'il existe maintenant dans un moment différent :

In the cab I realized what had happened . . . I had been occluded from space-time like an eel's ass occludes when he stops eating on the way to Sargasso . . . Locked out . . . [...] The Heat was off me from here on out . . . relegated with Hauser and O'Brien to a landlocked junk past where heroin is always twenty-eight dollars an ounce and you can score for yen pox in the Chink laundry of Sioux Falls . . . Far side of the world's mirror, moving into the past with Hauser and O'Brien . . . clawing at a not-yet of Telepathic Bureaucracies, Time Monopolies, Control Drugs, Heavy Fluid Addicts :

'I thought of that three hundred years ago.'

'Your plan was unworkable then and useless now . . .' (*NL* : 181)

Lee a été évacué d'un moment particulier, mais d'un moment qui possède la qualité d'une photo instantanée, suspendue en dehors du temps, « where heroin is *always* twenty-eight dollars an ounce » (nous soulignons). Déjà, le moment quitté se caractérise par une permanence paradoxale qui l'exclut du temps historique. De plus, le nouveau moment dans lequel se trouve Lee obéit lui aussi à l'atemporalité burroughsienne, défiant le chronologique et le successif : il se présente comme une potentialité autre du même moment historique que celui occupé par Hauser et O'Brien, réfutant du coup la nécessité de l'unité linéaire du temps. Aussi, il s'agit d'un moment conditionné par des événements encore à venir, « a not-yet of Telepathic Bureaucracies, Time Monopolies, Control Drugs, Heavy Fluid Addicts » : il se pense ainsi à la fois comme conséquence et antécédence de ceux-ci, les précédant autant qu'il leur succède. Finalement, Lee affirme sa propre mobilité temporelle en faisant référence à des plans qu'il aurait élaborés il y a 300 ans : le personnage burroughsien n'est pas confiné à une seule époque et peut indifféremment advenir à plusieurs moments de l'histoire. Mais plus encore, cette mobilité temporelle n'est autorisée que sous le mode de l'échec nécessaire associé à la romance : « Your plan was unworkable then and useless now . . . » Le personnage essaie et échoue simultanément dans plusieurs moments de l'histoire, ramenés dans un même instant atemporel aux formes multiples.

Cette atemporalité burroughsienne implique aussi une certaine immortalité du sujet, car la mort ne peut prendre effet que si elle marque un point dans une temporalité linéaire, séparant un avant de la vie d'un après de la mort. Tant que le personnage peut advenir à sa guise dans plusieurs moments selon une logique non chronologique et non successive, sa mort n'empêche pas son retour et ne constitue pas une interruption de l'expérience subjective : advenir simultanément dans plusieurs moments implique de vivre alors même que l'on meurt ailleurs. Les personnages de Burroughs s'avèrent de ce fait souvent déjà morts, revenant dans des incarnations diverses ou conservant leur identité propre, conscients de leur mort mais continuant tout de même à vivre et à agir. Ce sous-texte de mort est présent dans l'ensemble de l'œuvre de Burroughs, mais tout particulièrement explicite dans *The Wild Boys*, présenté comme « A Book of the Dead » (*TWB* : iii), et dans *The Place of Dead Roads*, relatant les exploits de la Johnson Family (une autre incarnation des Wild Boys) : « And what is a dead road ? Well, *señor*, somebody you used to meet, *uno amigo, tal vez*. . . » (*TPoDR* :

285). Ce qui est encore là le plus important, c'est le fait que le personnage n'est pas conditionné par sa propre mort et peut continuer d'advenir ailleurs, malgré tout. Plus encore, le personnage burroughsien peut mourir plusieurs fois, dans plusieurs échecs ponctuels, et toujours poursuivre la lutte dans laquelle il est engagé. À la limite, il est un mécanisme conditionné par les exigences révolutionnaires de la romance plus qu'un personnage classique, incarnant de même les paradoxes de l'imminence permanente et de l'échec nécessaire.

Du côté des beatsters contemporains, nous retrouvons pareillement chez Filip Marinovich des personnages de garçons qui défient la mortalité et la linéarité temporelle. Tout comme le docteur Benway et les luttes politico-militaires burroughsiennes trouvent refuge dans les recueils du jeune poète beatster, les Wild Boys font aussi chez Marinovich un retour, s'y présentant sous de nouvelles incarnations.

Dans *And If You Don't Go Crazy I'll Meet You Here Tomorrow*, nous lisons notamment : « Horrified ? I told you the subways are full of young guys / who died at twenty-nine. I'm twenty-nine. / Exhume them one by one. 'Report to the front desk.' » (*AIYDGC* : 13). Il est indéniable que ces vers ne feraient pas beaucoup de sens sans la référence omniprésente à Burroughs dans le reste du recueil de Marinovich. Or, si nous acceptons le schéma d'interprétation burroughsien et considérons ces jeunes hommes décédés comme une manifestation des Wild Boys, tout le poème (« America Death in New York » ; *AIYDGC* : 13-19) prend soudainement les allures d'un nouveau moment atemporel s'inscrivant pleinement dans la mythologie développée par Burroughs : indifférence et détachement des garçons traînant dans la ville, jeunesse des personnages associée à leur déjà-mort, impression de menace sous-jacente, allusion oblique à un certain pouvoir politico-militaire demeurant non identifié (« 'Report to the front desk' »), etc. L'emprunt est évident, célébrant l'univers éclaté de l'auteur beat.

La même référence aux garçons sauvages revient de même dans *Zero Readership*, lorsque Marinovich rapporte des conversations inquiétantes entendues au hasard en traversant la ville – ici, entre deux adolescents jouant dans une arcade vidéo : « 'I will die yesterday.' / 'Good, I don't have that kind of time.' / 'You're daylosing.' » (*ZR* : 82). Avec détachement,

un des garçons affirme qu'il mourra *hier* – bien qu'il soit visiblement vivant *aujourd'hui*. Il réfère au futur à sa propre mort appelée à survenir dans le passé, destin déjà connu de lui-même et le laissant étonnamment froid. Plus encore, le second garçon se plaint un peu de la perte de temps impliquée par l'entreprise, comme si un évènement déjà/pas encore survenu dans le passé pouvait affecter le temps disponible dans le présent. La construction temporelle de cet extrait surprend, venant rompre la linéarité relative des autres passages du livre.

À ce sujet, il est d'ailleurs pertinent de noter que les traces de cette temporalité burroughsienne – autant dans *And If You Don't Go Crazy I'll Meet You Here Tomorrow* que dans *Zero Readership* – n'apparaissent que lorsque nous sommes en présence de ces énigmatiques personnages de garçons détachés et déjà morts, traînant dans les métros ou occupés à jouer aux arcades. Comme si Marinovich s'amusait ponctuellement à ouvrir des fenêtres donnant à voir la potentialité des Wild Boys burroughsiens, travaillant en marge du temps linéaire historique pour le faire dérailler. En un sens, il nous semble que Marinovich cherche bel et bien à continuer le projet de Burroughs en le reprenant pour lui-même, lui adressant dans ses recueils des clins d'œil dispersés ici et là.

Toujours dans la même logique, cette indifférence du personnage burroughsien à la mort et sa capacité à transcender le temps historique linéaire en font aussi un personnage à la fois vieux et jeune, échappant à l'équation classique qui associe jeunesse et ignorance ainsi que vieillesse et sagesse. L'atemporalité burroughsienne renforce la posture hip du personnage, faisant de lui le détenteur privilégié d'un savoir énigmatique supérieur (au sujet de la sagesse hip, voir aussi section 2.3.1). Dans *The Wild Boys* et *Port of Saints*, l'auteur décrit d'ailleurs constamment les Wild Boys en des termes rappelant cette sagesse distante et atemporelle. Par exemple, dans *Port of Saints* : « There was, the Consul decided, something, well, *remarkable* about the pale cold eyes that seemed to be looking at some distant point far away and long ago » (*PoS* : 19). Le regard du garçon se porte toujours plus loin dans l'espace et dans le temps, englobant d'un seul coup l'ensemble de son existence atemporelle.

De plus, pour l'occasionnel personnage « ordinaire », c'est-à-dire le personnage non hip qui ne participe pas de l'atemporalité burroughsienne et qui ne vit pas dans l'imminence permanente du seuil de la romance, le Wild Boy se présente en retour comme une anomalie

qui dérange. Dans *The Wild Boys*, un militaire rapporte notamment ses impressions à propos des garçons sauvages, alors que ceux-ci infiltrèrent son unité pour mener les soldats à leur perte : « There is something about these boys that doesn't add up. I have a feeling that they are not young at all » (*TWB* : 130). Le sujet encore ancré dans l'histoire linéaire ne peut pas saisir la proposition des Wild Boys à partir de ses propres schémas de référence. Et même lorsqu'un rare personnage externe parvient à franchir la première limite de l'histoire linéaire pour accéder à l'atemporalité des Wild Boys, le projet et le personnage burroughsiens se désagrègent subséquemment très vite à son contact : dès le moment où l'intrus essaie de passer la seconde limite du seuil de la romance, c'est-à-dire la limite ouvrant sur le nouvel ordre à venir pour lequel se battent les Wild Boys, il y a dissolution du récit. Comme le remarque Jennie Skerl, « *The Wild Boys*, however, does not describe [the] new world : it ends on a note of conflict and disintegration as an unidentified narrator attempts to break conventional time barriers and join the wild boys in the fictional future » (1985 : 83). Toujours, l'expérience burroughsienne reste conditionnée par les paradoxes de l'imminence permanente et de l'échec nécessaire. Ainsi, malgré son interprétation beaucoup plus radicale de la logique mythopoétique beat et la temporalité sauvage que cette interprétation mobilise, Burroughs s'arrête dès qu'il atteint le seuil opaque qui le sépare du nouvel ordre annoncé par la romance, tout comme les autres auteurs du mouvement. Même chez Burroughs, la posture beat ne permet pas de passer outre cette ultime barrière, protégeant la romance en l'empêchant de se mesurer véritablement au réel.

6.3.3 Imprévisibilité et menace

Incarnant la menace hip et libéré des contraintes du temps historique linéaire et de la mort, le personnage burroughsien entre au final en relation avec l'imaginaire de la nation sous une forme imprévisible et dangereuse. Sa violence latente, toujours prête à éclater, ne peut être anticipée par le sujet ordinaire, incapable de percer la surface froide du cool ou de saisir les configurations de l'atemporalité burroughsienne. Les Wild Boys de Burroughs sont ainsi les symboles d'un excès de l'imaginaire de la beat generation où le projet mythopoétique en vient à exclure le réel immédiat – plutôt par exemple que de s'y associer, se transformant en un matériau apte à supporter un fait de propagande utilisé à des fins publicitaires. Car là où l'imaginaire beat modéré vise une *réconciliation* avec le réel en se

présentant sous la forme d'une certaine expiation des égarements de la nation, réconciliation certes difficile mais néanmoins au cœur du projet de la romance, l'imaginaire burroughsien extrême prône la destruction radicale de l'ordre en place dans le but de lui substituer une potentialité autre jugée meilleure, quoique encore largement indéfinie. Le travail mythopoétique burroughsien s'opère *au détriment du social*, proposant de faire table rase plutôt que de chercher à réparer un réel jugé trop « déficient » par rapport aux termes du projet de la romance.

Autrement dit, à l'opposé de sa contrepartie publicitaire explorée en début de chapitre, le mythopoétique burroughsien s'émancipe de son substrat social pour devenir une fin en soi, libérée et menaçante. Il n'y a plus de réconciliation, plus de travail de réparation de l'Amérique déjà en place. Devant le fait social ordinaire rejeté en dehors du projet de la romance, le personnage burroughsien n'a que deux stratégies : ignorer ou détruire.

Dans cette logique burroughsienne, il devient impossible de définir une ligne morale pour prédire les agissements du Wild Boy ou des autres personnages travaillant pour le nouvel ordre mythopoétique. La disjonction entre le réel immédiat et le projet de la romance est trop grande et radicale. Dans ses romans, Burroughs met ainsi souvent en scène une logique de l'arbitraire qui se substitue à toute forme d'équilibre ou de justice dès qu'il y a conflit entre la société immédiate et le processus mythopoétique. C'est la blague du juge, au début de *Naked Lunch*, qui peut tout aussi bien s'appliquer au reste du livre : « Be just and if you can't be just, be arbitrary » (*NL* : 5). La justice implique un compromis qui n'est pas supporté par l'entreprise mythopoétique burroughsienne.

En fait, les Wild Boys de Burroughs et les autres personnages de même type sont utilisés pour réinvestir une Amérique grotesque et parodique en réactualisant de façon radicale les grands mythes de la nation. Le personnage burroughsien refuse de négocier avec les effets de la promesse inaccomplie et avec les autres failles de l'idéologie américaine que révèle la société immédiate dans laquelle il évolue ; en faisant usage d'une violence imprévisible et redoutable, il substitue au réel une potentialité autre, radicale et sauvage, portée par le mythe réactualisé. Burroughs présente ainsi deux Amériques en porte-à-faux : une Amérique caricaturale qui accentue les défauts de la société réelle, et une Amérique idéale pensée à la

hauteur de son potentiel mythique latent. Mais à la différence des autres beats, Burroughs opte pour une entreprise de substitution plutôt que pour une entreprise de réconciliation, créant entre ces deux Amériques une zone de conflits violents.

Cette zone de conflits est particulièrement bien illustrée dans *Port of Saints*, lorsque Burroughs explique l'opposition entre les « Norms » et les Wild Boys. Les Norms sont un groupe de *vigilantes* placés sous les ordres de Mike Finn. Dans l'univers burroughsien, ils représentent la société américaine dominante, dans sa phase de consommation d'après-guerre. En fait, les Norms sont pensés comme l'aboutissement monstrueux d'une des failles principales du Grand Folklore, c'est-à-dire comme la manifestation extrême de la Grande Faim. Pour reprendre un passage de Max Lerner cité à la section 2.2.5 : « One consequence of the Great Folklore is what may be called the Great Hunger. In any society in which the people have a great ideal of freedom, they want more. Where privilege is minimized, it is belligerently hated » (1987[1957] : 468).

Mike Finn, à la tête des Norms, a instauré un système où toute distinction est suspecte. La spécialisation de l'individu est interdite puisqu'elle contrevient à une certaine interprétation du mythe de l'égalité des chances, interprétation profondément motivée par la Grande Faim décrite par Lerner et selon laquelle l'égalité des chances n'est pas un état initial permettant à l'individu de développer librement son plein potentiel, mais une constante à maintenir, garantissant l'uniformité et la conformité du tissu social. En poussant la logique de cette interprétation à son extrême, Burroughs illustre comment elle a le potentiel de mener à la chute de la nation :

To a vast chorus of Onward Christian Soldiers the Norms marched on Los Alamos [occupé par les Wild Boys]. They did not use atom bombs because there was nobody left who could use one. The atomic physicists and technicians had been purged as Parries because folks couldn't understand their formulae. Planes had been grounded because pilots flying around might become Parries. Under the rule of Mike Finn it didn't pay to be good at anything. In consequence the whole structure of Western society had collapsed. (*PoS* : 23)

Bien sûr, les Norms sont totalement décimés par les Wild Boys dès qu'ils atteignent Los Alamos. Car les Wild Boys représentent l'opposé des Norms : les garçons sauvages burroughsien sont divisés en petits groupes hautement spécialisés, maîtrisant chacun des

techniques de combat et des savoirs technologiques différents. Le mythe américain de l'égalité des chances, dans sa forme réactualisée, reprend donc chez les Wild Boys sa signification initiale : l'individu a la possibilité d'accomplir sans entraves son plein potentiel, indépendamment de sa naissance.

Ce retour des Wild Boys à une forme plus pure du mythe, libéré des conséquences négatives de la Grande Faim, implique toutefois une destruction de la société dominante normative qui véhicule l'interprétation jugée négative et « malade » de celui-ci. Plus encore, par mesure de sécurité pour se prémunir contre le retour potentiel des Norms, les Wild Boys vont jusqu'à tuer tous ceux qui empruntent le discours de la moralité, servant de moteur idéologique à la Grande Faim (être un bon chrétien et agir comme le reste du groupe est *bien* ; chercher à se distinguer est *mal*) :

Dazed survivors stumbled about in a pile of corpses from Los Alamos to Illinois as wave after wave of invaders swept down from the Bering Straits and up from the Mexican border destroying every vestige of the American nightmare, leveling the hideous cities and slaughtering the surviving Norms like cattle with the aftosa. Anyone who used the words RIGHT and WRONG was IMMEDIATELY KILLED. The Norms were then ploughed under for fertilizer. (*id.*)

Les Wild Boys, qui avaient pris refuge en dehors du sol américain, reviennent en force pour faire table rase et reconstruire l'Amérique sur des bases fraîches, correspondant davantage à son idéal mythique initial. Bref, le mythe reprend le contrôle du territoire au mépris de la société en place, signant par son retour l'élimination de cette dernière.

La reconstruction mythopoétique burroughsienne repose donc sur une destruction. Les Wild Boys sont à la fois profondément américains et anti-américains, selon que l'on se réfère au mythe initial ou à la société dans sa forme actuelle. Toujours dans *Port of Saints*, un des personnages décide par exemple de joindre les efforts des Wild Boys pour protéger sa famille. Il énonce alors ainsi son but, réfléchissant aux possibilités offertes : « But if he could throw a lance straight into the heart of the *American White Whale* ? Into the heart of the *White Goddess* ? » (*PoS* : 27). Ce que veut détruire le personnage, ce sont les obsessions américaines malsaines qui mènent tranquillement la nation à sa perte. La référence au *Moby Dick* de Melville n'est pas innocente : il faut se débarrasser de la baleine blanche avant que le

capitaine ne fasse couler le bateau. Ce n'est pas l'Amérique comme idée et comme mythe qui est visée, mais les égarements de la société actuelle qui l'éloignent de son destin promis.

Dans cette nouvelle économie mythopoétique imaginaire, les Wild Boys et autres personnages burroughsiens sont les incarnations de ce destin promis. Leur devoir premier est envers le mythe de la nation et son potentiel encore inaccompli, pas envers la société elle-même. Dans *The Place of Dead Roads*, un des membres de la Johnson Family, avatar des Wild Boys, adresse par exemple cet avertissement à un colonel un peu trop curieux, représentant l'autorité sociale dominante : « We represent Potential America. P.A. we call it. And don't take us for dumber than we look » (*TPoDR* : 154). Il y a un danger à sous-estimer la potentialité représentée par le personnage burroughsien, et par extension le projet de la romance beat dans sa forme extrême. Comme le souligne John Lardas, les beats ont imaginé une utopie, « an imaginary world and ideal state both infinitely remote and immanently present » (2001 : 179). Leur mythopoétique est avant tout une potentialité latente du mythe américain, mais il serait faux de croire que l'actualisation de cette mythopoétique représente une entreprise sans violence. Si elle peut servir à vendre des jeans et des chaussures, elle peut aussi appeler à la révolution – et les existences chaotiques de plusieurs membres de la beat generation, en marge de la société et refusant d'obéir aux conventions morales dominantes, ne sont qu'autant de rappels de ce potentiel plus sombre du projet beat.

Ultimement, le rôle des Wild Boys inventés par Burroughs est d'illustrer cette potentialité extrême. Ils *performent* la mythopoétique beat sans l'expliquer, agissant à partir de la posture de retrait du hip : « The Wild Boys themselves do not speak much, and when they do, they speak in performatives [...]. The Wild Boys do not demonstrate or denounce ; they simply seduce and destroy, leaving others to explain their work » (Murphy, 1997 : 164). Dans un sens, les Wild Boys hantent l'univers burroughsien comme la potentialité mythopoétique beat hante la société américaine. Comme l'explique encore Jennie Skerl : « it is as energy that they [i.e. les Wild Boys] are best understood, not as characters. They are utopian as a *force*, not as literal images of the ideal community » (1985 : 83). Les Wild Boys ne représentent pas la nouvelle société promise par la romance, mais la force qui risque de la faire advenir. Et cette force est violente, menaçante, froide et imprévisible.

Il est d'ailleurs symptomatique que le symbole du Wild Boy soit son sourire, pas ses actions, son style ou ses pensées. Le sourire invite aux interprétations multiples et camoufle en quelque sorte celui qui le porte ; il se présente en même temps comme un mystère et une invitation, signe d'une ambiguïté. Qui plus est, le sourire du Wild Boy a chez Burroughs de fortes connotations publicitaires, l'image commerciale portant en elle le germe d'une potentialité qui la dépasse :

As he lights the match they lean forward with a LUCKYSTRIKECHESTERFIELD-OLDGOLDCAMELPLAYER in the bim and give a pert little salute. The BOY turned out to be the hottest property in advertising. Enigmatic smile on the delicate young face. Just what is the BOY looking at ? We had set out to sell cigarettes or whatever else we were paid to sell. The BOY was too hot to handle. Temples were erected to the BOY and there were posters of his face seventy feet high and all the teenagers began acting like the BOY looking at you with a dreamy look lips parted over their Wheaties. They all bought BOY shirts and BOY knives running around like wolf packs burning, looting, killing [...]. (TWB : 144)

En ce sens, Burroughs ne se détache pas du spectre total de la mythopoétique beat. Au contraire, il en assume les multiples formes et pointe vers ses potentialités extrêmes, saisissant dans un même mouvement son potentiel commercial et son potentiel révolutionnaire violent. Dans leur imprévisibilité, les Wild Boys sont un peu des deux à la fois, charmantes images statiques aux sourires invitants et bombes à retardement pouvant être activées à tout moment. Car le projet beat, après avoir charmé le sujet, implique aussi un retrait de la société dominante pour l'accomplissement d'un idéal autre. Et comme nous l'avons vu au chapitre précédent, ce retrait marque une rupture profonde dans le tissu social, le sujet beat rejetant ses pères réels pour partir à la recherche de nouveaux pères mythiques, porteurs d'une filiation perdue :

Dear Mom and Dad :

I am going to join the wild boys. When you read this I will be far away.

Johnny (TWB : 123)

Chez les beatsters, cet aspect du rapport à la limite monstrueuse du projet mythopoétique ne s'exprime pas de façon aussi radicale que chez Burroughs. Comme nous l'avons vu, il y a tout de même une connexion qui s'établit chez Marinovich grâce aux clins d'œil de l'auteur au docteur Benway et à l'imaginaire de *Naked Lunch*, ou encore à travers les ruptures temporelles qui s'ouvrent pour laisser surgir çà et là de mystérieux garçons déjà morts,

figures menaçantes hantant l'univers d'*And If You Don't Go Crazy I'll Meet You Here Tomorrow* autant que celui de *Zero Readership*. Dans *6 Sick Hipsters*, la fiction de « hipster-exploitation » de Casablanca, il y a aussi quelque chose de Burroughs dans les reprises de son paradigme politico-militaire, du motif de la contagion et de l'explication virale. Mais il demeure impossible de cerner chez ces auteurs une figure qui performe la menace d'annihilation sociale de la mythopoétique beatster aussi fortement que le Wild Boy performe celle de la mythopoétique beat. Encore là, nous sentons les effets différenciés des deux entreprises mythopoétiques, avec leurs dynamiques spécifiques : là où Burroughs crée des figures errantes dangereuses qui arpentent le temps à la recherche d'un point de rupture dans le seuil de la romance, les beatsters écrasent simplement les figures de Burroughs dans leur propre présent pour s'en approprier l'idéal. Les beatsters font écho à l'extrême limite violente du projet beat, mais sans suivre tout à fait la même logique ou le même chemin. Malgré leur acceptation du potentiel destructeur latent de leur projet, les auteurs beatsters font preuve d'une certaine modération dans son expression. C'est un jeu qui se passe à mots couverts, quelque part dans le non-dit du hip.

Il arrive tout de même que la violence destructrice dormante de la posture beatster remonte à la surface, sous des formes ponctuelles autres que celle de la figure du Wild Boy. Par exemple, dans un poème de son recueil *Deviant Propulsion*, CAConrad écrit :

Crows, beautiful murder of crows along the highway. More than anything my beautiful black brothers I want to pull over, bear a child, for you, crows, eat my baby, eat him, pick his baby eyes, he's for you brothers, eat him, ah, sweet murder of crows, eat him before he can ask your names. (« Crows » ; 28)

Le poète s'adresse à un symbole de mort, le corbeau, pour lui offrir un enfant en sacrifice. Plus encore, l'enfant est l'enfant du poète, mis au monde dans le seul but d'être ingéré et tué – et ce, avant même qu'il n'ait eu le temps d'apprendre le sens de la mort ou de demander son nom. L'acte créateur n'a d'égal que la violence de l'acte de destruction qui l'accompagne, au mépris de tout sens commun ou de tout ordre social. Dans cette scène, la mort devient le seul témoin possible de la mort elle-même.

Autrement dit, CAConrad a beau célébrer l'Amérique et ses potentialités, se réjouissant du nouveau mythe qu'il invente au fil de ses poèmes, il s'en faut de peu pour que la pulsion

créatrice de l'imaginaire beatster se retourne sur elle-même et devienne le lieu d'une parfaite destruction, dont l'acte extrême s'offre sans chercher à s'excuser ou à se justifier. C'est le royaume du tout ou rien : la redécouverte d'un lien fraternel électrifiant avec un Benjamin Franklin queer-ifié (voir section 5.3.2) – ou, en l'absence de pères, le meurtre sacrificiel du fils, sur l'autel de la mort elle-même. La vie humaine ordinaire se retire de l'équation, ne laissant derrière elle que l'image intacte du nouveau mythe sublimé.

6.4 Conclusion : vers de nouveaux archétypes

Les valeurs extrêmes de l'entreprise mythopoétique des beats et des beatsters se pensent donc selon les modèles opposés d'une propagande sociologique au potentiel publicitaire certain et d'une destruction monstrueuse de l'Amérique actuelle par une armée de Wild Boys insensibles à la mort. Tout cela dépend du degré d'émancipation du mythopoétique, engageant la nation à participer à son projet ou rejetant au contraire le citoyen ordinaire comme étant inutile à sa réalisation.

D'une part, le paradigme imaginaire beat fonctionne bien à l'intérieur d'une logique publicitaire grâce à sa charge idéologique profondément inspirée du Grand Folklore, à sa charge émotive mobilisant le vécu personnel de l'individu et à la présomption d'authenticité qui l'accompagne, venant de la position privilégiée occupée par le moment beat dans l'histoire américaine. De plus, le matériau mythique avec lequel le projet beat travaille en fait un outil de propagande sociologique d'une efficacité redoutable, facile à activer pour provoquer chez l'individu une orthopraxie axée sur des comportements de consommation. Et si l'arrivée de la vague hipster/beatster implique certains déplacements dans la représentation et dans la construction temporelle du message publicitaire – notamment à cause de la révolution médiatique contemporaine et du nouveau paradigme de transmission latérale des tendances (Walker, 2008 : sans pagination) –, il n'en demeure pas moins que plusieurs des mêmes mécanismes entrent en action lorsque nous considérons des campagnes d'inspiration hipster/beatster comme la campagne Go Forth de 2009 (Levi Strauss & Co.). Le recours aux théories de l'anachronisme et de l'inactuel (Benjamin, 2000[1972] ; Hersant, 2000 ; et Didi-Huberman, 1997) pour analyser une telle campagne ne fait d'ailleurs que confirmer nos

propres hypothèses théoriques sur la temporalité de la romance et du projet mythopoétique, développées dans la deuxième partie de notre thèse (chapitres 3 et 5).

D'autre part, une lecture plus attentive de Burroughs nous permet de définir une seconde limite de l'imaginaire des beats et des beatsters, flirtant abondamment avec la violence latente du hip et la destruction. Tout particulièrement, Burroughs utilise le personnage du Wild Boy pour mettre en scène une posture cool quasi invisible et menaçante, inscrite dans une logique de l'atemporalité perçue comme l'aboutissement des principes de l'imminence permanente et de la nécessité de l'échec caractérisant le projet de la romance. Le personnage burroughsien représente ainsi l'imaginaire des beats et des beatsters dans son incarnation la plus monstrueuse, là où il y a rupture totale entre le sujet et le réel immédiat. La limite burroughsienne, c'est le moment où la poursuite du mythe renouvelé devient la seule entreprise valable, au plus grand mépris du social.

Le projet des beats et des beatsters a ainsi la capacité de nourrir la propagande de la nation tout en plaçant le sujet, de manière paradoxale, devant la possibilité de sa propre obsolescence face au nouveau mythe en phase d'émancipation. Le projet des beats et des beatsters est outil de propagande pour celui qui réussit à embarquer dans le train, faisant sienne une forme « gentille » et inclusive de sa proposition mythopoétique ; mais pour celui qui rate le départ et reste en marge, cette même proposition mythopoétique sort soudainement les dents et se présente comme une menace. D'une certaine manière, le seul salut possible passe par la conversion à la beat generation ou au beatsterisme, par une incorporation symbolique dans les rangs des Wild Boys. Les autres sujets non beats et non beatsters sont appelés à disparaître, confinés au monde immédiat qu'abandonnent peu à peu les membres des deux mouvements, eux-mêmes déplacés dans un présent et dans un espace d'inspiration mythique autres. Il s'agit là de l'aboutissement terrible de la logique de la romance et du projet mythopoétique des beats et des beatsters. Pour revenir une dernière fois à Burroughs : « The final strategy is stopping the world, to ignore and forget the enemy out of existence. [...] We don't need the enemy any more » (*PoS* : 171-172)⁵⁰. Le projet des beats et des beatsters est un projet *radical*, à la fois profondément américain et monstrueux, un projet

⁵⁰ Ou encore, dans *The Wild Boys* : « Now I know what the crusades are about. [...] They won't replace us by revolution. They will forget and ignore us out of existence » (136).

qu'il peut être séduisant de joindre (même si ce n'est qu'en consommant son image publicitaire) mais qui ne tolère pas ce qui se place en dehors de son nouveau mythe.

CONCLUSION

« we laughed at each other / two wrecks /
recognizing each other »

– Filip Marinovich, *And If You Don't Go
Crazy I'll Meet You Here Tomorrow*

Notre projet de thèse est né d'une conjonction de phénomènes et d'une intuition. En 2009, partout où se portait notre regard, nous percevions les traces d'un intérêt renouvelé pour les beats à l'intérieur de la communauté hipster : emprunt d'une certaine esthétique rappelant la période d'après-guerre, retour en force des livres de Kerouac et de Ginsberg dans les présentoirs de boutiques de vêtements à la mode, utilisation de paradigmes d'inspiration beat en publicité, etc. Ainsi, lorsque le Manifeste du dedrabbt s'est fait un chemin jusqu'à nous, la forte référence kerouackéenne qu'il contenait nous est apparue comme s'inscrivant à l'intérieur d'une tendance plus globale, pointant vers la possible présence d'un courant ou d'une sous-culture au-delà du simple phénomène de mode déjà observé. C'est sur la foi de cette intuition, suscitée par la conjonction de la nouvelle vague esthétique beat et de l'apparition du Manifeste, que nous avons décidé d'investiguer plus à fond l'existence d'une tendance littéraire néo-beat, cachée dans les replis de la vaste sous-culture hipster.

En remontant jusqu'aux origines du Manifeste du dedrabbt et en nous investissant dans une enquête de terrain méticuleuse, nous avons fait la découverte d'une riche sous-culture beatster ancrée dans le Western Massachussets et entretenant des liens certains avec Brooklyn et Philadelphie. Sur les conseils de membres locaux de la communauté beatster, nous avons réussi à dégager un corpus représentatif de la production littéraire de cette sous-culture, tout en jouissant d'une position privilégiée pour observer les dynamiques sociales à l'œuvre à l'intérieur du groupe. C'est à partir de cette double perspective, littéraire et anthropologique, que nous avons entamé notre analyse.

En nous attaquant au phénomène beatster, notre but n'était pas tant de le *décrire*, à la manière d'un simple compte-rendu de terrain, que de plonger au cœur de sa construction imaginaire pour en saisir la pertinence en contexte américain. Pourquoi ce soudain retour de l'esthétique beat à l'intérieur de la scène hipster ? Qu'y a-t-il dans cette référence

anachronique qui soulève encore aujourd'hui les passions et qui garde le potentiel de susciter l'investissement sous-culturel de l'individu ? Nous voulions saisir les mécanismes mêmes de la pensée beatster afin de comprendre, en quelque sorte, ce à quoi les membres de cette sous-culture sont en train de (re)jouer.

Pour ce faire, nous avons pris comme point de départ la référence beat elle-même. Il nous semblait qu'il s'agissait de la piste d'investigation la plus logique. Après tout, la référence beat se présente de manière évidente comme l'aspect le plus central et marqué de la sous-culture beatster, lui donnant à la fois son unité de valeurs, sa raison d'être et sa cohérence esthétique. S'il y a une façon de comprendre le sens de la sous-culture beatster, c'est en la pensant comme une *reprise* de la contreculture beat.

* * *

Ce sont les résultats de cette réflexion qui constituent le matériel de notre thèse. Dans les six chapitres que nous avons proposés, nous établissons les termes des imaginaires partagés des beats et des beatsters (chap. 1), nous définissons la construction paradoxale de leur américanité inconfortable (chap. 2), nous proposons une définition de leur posture commune comme posture de la romance (chap. 3), nous nous interrogeons sur les mécanismes discursifs mis en place pour exprimer cette posture (chap. 4), nous abordons leur projet sous l'angle de la mythopoétique (chap. 5) et nous présentons finalement quelques manifestations et reprises extrêmes de leurs imaginaires, afin d'en explorer les limites (chap. 6).

Plus spécifiquement, nos deux premiers chapitres nous servent à situer les grandes lignes des imaginaires des beats et des beatsters et à définir leurs obsessions et leurs intérêts communs.

Nous commençons notre chapitre 1 en nous questionnant sur les difficultés soulevées par l'étude du mouvement hipster contemporain. Comment distinguer les manifestations hipsters légitimes de leurs nombreuses reprises à des fins commerciales ? Où se situe la limite entre innovation et imitation ? Comment démêler les discours relevant du « hipster bashing » des discours critiques légitimes ? Sommes-nous en présence d'une contreculture ou d'une sous-culture ? Et comment est-il seulement possible de gagner le recul nécessaire pour penser un

mouvement aussi actuel, encore en train de se faire ? Après avoir établi que le beatsterisme est avant tout une sous-culture, c'est-à-dire une réponse adressée à des problèmes vécus collectivement et prenant la forme de nouvelles identités qui légitiment des scripts sociaux alternatifs (Baker, 2004 : 193), nous illustrons comment l'approche de terrain nous permet de contourner le biais médiatique occasionné par la popularité du « hipster bashing » et d'accéder à la réalité locale de la communauté beatster. Ensuite, nous utilisons le concept de posture de Jérôme Meizoz (2007 et 2011) pour définir une approche globale du phénomène beatster et de son antécédent beat, au-delà de leur simple spécificité littéraire : la compréhension des mécanismes en place nécessite de s'intéresser aussi aux pratiques concrètes des individus participant à ces deux mouvements, à la façon dont leur mise en scène relève à la fois du littéraire et de la performance sous-culturelle concrète. Armé de ces outils, nous proposons finalement une liste d'auteurs qui sont représentatifs du mouvement beatster actuel et nous effectuons un premier panorama des imaginaires partagés par les beats et les beatsters (un ethos emprunté aux auteurs de la Renaissance américaine, une certaine forme d'homoérotisme exalté, une référence jazz omniprésente, une spiritualité d'inspiration bouddhiste, etc.), avant de conclure sur l'existence d'une obsession américaine commune aux membres des deux mouvements.

Notre deuxième chapitre se divise quant à lui en deux parties qui se répondent. Dans la première, nous explorons la structure paradoxale de l'idéologie de la nation américaine, s'enracinant dans la promesse d'un moment fondateur encore à venir et dans un imaginaire marqué par la frontière, par l'Ouest sauvage et par les pionniers. En nous inspirant de Max Lerner (1987[1957]), nous montrons comment le Grand Foklore de la nation ouvre inévitablement sur une Grande Faim, sur une insatisfaction profonde naissant de la difficulté à réaliser cette promesse trop ambitieuse. Comme nous le rappelle Greil Marcus : « The promises made [...] were so great that their betrayal was part of the promise » (2006 : 11). L'idéologie américaine repose sur un idéal impossible à accomplir et sur la trahison de cet idéal, sur la mise en mouvement de l'individu pour la réalisation d'une promesse toujours fuyante. À travers la figure de Neal Cassady et de ses différentes reprises, nous voyons comment les beats et les beatsters s'emparent de cette idéologie nationale, développant les termes d'une américanité difficile. Dans la deuxième section du chapitre, nous explorons

ensuite comment les beats et les beatsters s'approprient le hip afro-américain pour répondre aux failles du Grand Folklore. En partant d'une définition du hip en tant que principe d'illumination développé par les esclaves noirs comme moyen de créer un capital symbolique dont le commerce échappe à la classe dominante, nous expliquons en quoi le cool sert à sa mise en scène et en quoi le désengagement apparent du hip est en fait une stratégie de résistance basée sur une actionnalité tournée vers l'intérieur (Sidran, 1971 : 111). Une fois les termes de cette définition établis, nous la confrontons rapidement aux versions beat et beatster du hip pour montrer comment ce hip reconstruit est en fait un hip « sur mesure » qui entretient peu de liens avec le hip véritable. Enfin, ce détour par le hip permet de dégager comment les beats et les beatsters utilisent deux systèmes qui se rejettent mutuellement, l'idéologie du Grand Folklore et l'histoire alternative résistante du hip, pour se projeter dans une situation de l'entre-deux : l'équilibre entre ces deux constituantes paradoxales n'est possible que dans le mouvement, grâce à une réconciliation dynamique approximative et toujours inconfortable des deux systèmes. La réflexion menée dans ce chapitre nous aide à saisir comment l'entreprise des beats et des beatsters se présente comme une entreprise d'expiation tragique de l'Amérique, épuisant l'individu et le rejetant dans une posture marquée par le déséquilibre.

Les chapitres 3 à 5 constituent quant à eux le noyau théorique de notre thèse.

Dans le chapitre 3, nous explorons la structure et la temporalité de la romance pour saisir l'influence de la tradition de la romance et du transcendantalisme américain sur le projet des beats et des beatsters. Au-delà d'une simple définition formelle de la romance en tant que forme narrative américaine, nous voyons comment son esprit influence profondément les imaginaires des auteurs beats et beatsters, à un niveau structurel complexe. C'est en nous basant sur quatre aspects théoriques importants de la romance – sa temporalité du seuil et de l'imminence permanente, la tension qui la caractérise, l'importance de l'incomplétude et la nécessité de l'échec – que nous parvenons à définir les termes d'une *posture* de la romance, autant chez les beats que chez les beatsters : la romance est un mode relationnel, une façon de se penser par rapport à un monde qui n'est jamais vraiment là, jamais vraiment accompli. Vivre sous le mode de la romance, c'est opter pour une posture décalée de potentialité éternellement en attente, pour une posture profondément paradoxale. Comme nous le rappelle

Samuel Chase Coale, le but de la romance est « to locate the real by means of imagination and language, the quest – to put its paradox more insistently – to *create* the world as it is or to *describe* it as it does not appear » (1985 : 21). Plus encore, nous voyons dans ce chapitre comment cette posture de la romance se manifeste différemment chez les uns et chez les autres, les beats s'affairant à réactiver une possibilité laissée ouverte par les auteurs de la Renaissance américaine alors que les beatsters sont quant à eux plus intéressés à rejouer l'échec beat comme tel, préférant la romance de l'échec à la romance du projet. Bref, entre les deux, il y a un déplacement des enjeux malgré l'emprunt d'une romance commune, reprise décalée qui dépend largement chez les beatsters des mécanismes du mélancolique (Caputi, 2005) et de la nostalgie de gauche (Monaghan, 2008).

Le quatrième chapitre nous sert à explorer les mécanismes discursifs mis en place par les beats et les beatsters pour répondre à cette posture de la romance. Car, se projeter dans la dimension paradoxale d'un projet en attente voué à l'échec implique une relation particulière à la communauté et au reste du social, obligeant les beats et les beatsters à développer des récits alternatifs décalés pour parler d'eux-mêmes. Concrètement, nous voyons dans ce chapitre comment les beats et les beatsters détournent la forme classique du manifeste pour développer dans leurs écrits ce que Jimmy Fazzino appelle une *fonction* de manifeste, reposant sur des actes d'auto-définition et d'auto-représentation répétés (2008 : 3). Ce recours au manifestaire a l'avantage de permettre aux beats et aux beatsters de se situer dans la perspective d'une communauté encore inaccomplie et à venir, en réponse au déplacement caractéristique de la romance. Bref, s'il y a éloignement évident face aux contraintes formelles du genre du manifeste, l'esprit de celui-ci et son aspect performatif demeurent. Cette fonction de manifeste se nourrit de plus d'un processus d'héroïsation qui conditionne la plupart des représentations des personnages beats et beatsters. En effet, le manifestaire a besoin de héros (Encke, 2002 : 4) ; les beats comme les beatsters sont ainsi engagés dans une entreprise de sacrifice de soi, voire même de sublimation héroïque permettant la passation de la romance par la transsubstanciation du sujet en figure prophétique. Autrement dit, là où la romance permet de définir un mode relationnel et une posture, la fonction de manifeste et le processus d'héroïsation en conditionnent les manifestations concrètes. Parallèlement, ce déplacement de la communauté de la romance vers la communauté inaccomplie du manifeste,

incarnée dans la figure prophétique du héros, entraîne chez les beats et les beatsters une grande insatisfaction par rapport à leur communauté réelle immédiate. Les communautés beat et beatster prennent souvent la forme de communautés désaffiliées, se définissant non pas comme des mouvements actuels au sens propre, mais plutôt comme des ensembles d'attitudes et de valeurs donnant forme à l'attente et au désir – bref, à la romance. Dans la dernière partie de ce chapitre, nous explorons comment l'interprétation des mouvements beats et beatsters en tant que récits (voir notamment Hiebert, 2012) permet de soulever ces enjeux de réception autrement invisibles. L'exemple de l'invisibilité académique des hipsters/beatsters est particulièrement utile pour comprendre les mécanismes à l'œuvre, montrant comment le déplacement du communautaire dans l'à-venir indéfini de la romance crée l'illusion d'une absence ou d'une non-existence du phénomène hipster/beatster.

Après avoir défini la posture de la romance des beats et des beatsters et les mécanismes discursifs à travers lesquels elle se manifeste, nous explorons dans le chapitre 5 les liens entre cette posture paradoxale, l'idéologie de la nation américaine et la particularité de la pensée mythopoétique. En effet, la temporalité mythique est une temporalité du devenir et de l'utopie particulièrement adaptée à la logique temporelle inversée des États-Unis (Susman, 1984[1973] : 8). Le mythique possède un appel certain pour la nation américaine, lui permettant de narrer dans une forme dynamique opérationnelle les termes de la promesse. Parallèlement, le discours mythique est souvent considéré comme la réponse humaine universelle par excellence face à l'irréconciliable et au paradoxe (Robertson, 1980 : xv). Or, nous avons vu que les beats et les beatsters se nourrissent abondamment des paradoxes de l'idéologie américaine et du Grand Folklore, déployant leur imaginaire à l'intérieur de leurs failles. Considérant l'obsession des beats et des beatsters pour l'Amérique et ses mythes, il apparaît rapidement que leur entreprise est avant tout motivée par une pulsion mythopoétique : les beats et les beatsters sont occupés à réactiver les grands mythes de la nation, en réponse à la fois à la configuration temporelle particulière de la romance et de la promesse et au caractère paradoxal du folklore dont ils s'abreuvent. De plus, cette sensibilité mythopoétique des beats et des beatsters (Stephenson, 1990 : 183) est d'autant plus forte qu'il opèrent cette résurrection du mythique dans deux périodes somme toute chaotiques et difficiles de l'histoire américaine, c'est-à-dire l'immédiat d'après-guerre (1945-1955) et les

années post-9/11. Notre but est surtout de dégager pourquoi la réponse mythopoétique des beats et des beatsters s'avère cohérente et pertinente en contexte américain, entretenant des liens profonds avec la configuration idéologique de la nation, son mode d'être au monde et son histoire. Il est à noter que, dans ce chapitre, nous discutons aussi des formes particulières que prend le travail mythopoétique chez les beats et les beatsters. Chez les beats, le travail mythopoétique se pense comme une manière de rétablir une filiation perdue, les auteurs associés au mouvement optant pour la posture de l'orphelin et pour la lente recherche du père à travers l'errance. Chez les beatsters, la mythopoétique s'apparente plutôt à un effort de conflagration du temps passé dans le temps présent, visant l'opération d'une réappropriation temporelle audacieuse et plus directe. Dans les deux cas, le résultat se présente souvent comme une vision rhétorique qui appelle l'individu à l'action (Swartz, 1999 : 4), la littérature beat et beatster mettant en scène un « comment vivre » plutôt qu'un « comment écrire ». Elle donne forme aux problèmes de l'appartenance et de la croyance chez le sujet beat ou beatster, en quête de réconciliation mythique.

La troisième et dernière partie de notre thèse, constituée du chapitre 6, propose d'explorer les limites et les manifestations extrêmes de la mythopoétique beat et beatster ainsi que des imaginaires qui la nourrissent.

Le chapitre 6 présente deux potentialités extrêmes de la pensée beat et beatster : sa réappropriation à des fins commerciales, via les mécanismes de la propagande, et sa constitution en tant que menace violente latente. Dans la section consacrée à l'extrême patriotique du discours des beats et des beatsters, nous voyons comment la référence beat en publicité peut servir de raccourci idéologique, permettant de vendre une certaine image idéalisée de l'Amérique. À la base, l'efficacité publicitaire de la référence beat dépend de trois facteurs : son appel à un imaginaire du Grand Folklore (charge idéologique), sa résonance avec l'expérience personnelle de plusieurs consommateurs (charge émotive individuelle) et la place privilégiée de la beat generation dans l'histoire médiatique de la nation (présomption d'authenticité). De plus, la forme du discours beat, de par son caractère hautement mythopoétique, en fait un discours facile à détourner à des fins de propagande (Ellul, 1990[1962] : 36-37) : la mythopoétique engage à une *orthopraxie* pouvant être facilement récupérée pour provoquer de nouveaux comportements de consommation. À la

suite de cette première réflexion sur la particularité beat, nous soulignons toutefois que la récupération commerciale de l'imaginaire beatster opère selon des modalités légèrement différentes. Tel que le montre l'exemple de la campagne Go Forth de Levi Strauss & Co. (2009), le paradigme publicitaire beatster opère davantage par anachronismes que le paradigme beat. De plus, la communauté de consommateurs visée est plus difficile à définir, l'arrivée de la vague beatster coïncidant avec une seconde révolution médiatique d'importance, c'est-à-dire la démocratisation du Web⁵¹. Toutefois, le potentiel de propagande de l'imaginaire beatster demeure opérationnel malgré tout, rappelant son antécédent beat. Dans la deuxième section du chapitre, nous nous éloignons radicalement de ce patriotisme rassembleur pour explorer la limite burroughsienne et ses échos contemporains, limite et échos qui dévoilent quant à eux le caractère sauvage et monstrueux de la mythopoétique des beats et des beatsters. En effet, il apparaît que Burroughs exprime l'extrême hip menaçant du spectre beat, mettant en scène une foule de personnages cools et dangereux qui échappent aux contraintes du temps historique linéaire et de la mort. Dans cet autre extrême de la mythopoétique des beats, la logique de la romance annihile complètement le réel immédiat pour lui substituer un nouveau mythe en phase d'émancipation. C'est la menace ultime du projet des beats et de sa reprise beatster : il faut joindre le nouvel ordre ou disparaître, la substitution de la potentialité de la romance au réel immédiat impliquant l'effacement radical de l'ordre en place. Bref, même si les imaginaires et le projet des beats et des beatsters apparaissent la plupart du temps sous des formes modérées, ils possèdent aussi un potentiel patriotique rassembleur élevé, potentiel qui se double toutefois d'une menace latente imprévisible et sauvage.

* * *

À travers ces six chapitres, nous sommes parvenu à dresser un portrait riche et dynamique de l'imaginaire des beatsters et de leur enracinement au sein de la nation américaine, prise en tant que nation idéologique et en tant que société matérielle. Nous l'avons fait en abordant le moment beatster comme un écho et une reprise du moment beat,

⁵¹ La première révolution médiatique, ayant marqué l'arrivée de la beat generation et faisant d'elle la première contreculture moderne dans la mémoire populaire, coïncide avec la démocratisation des médias de masse – télévision, magazines illustrés à grand tirage, etc.

premier moment ayant lui-même pris fin il y a presque soixante ans, ravalé par le mouvement hippie avant de pouvoir accomplir ses promesses et de trouver sa résolution. La sous-culture beatster reprend en quelque sorte une contreculture laissée en suspens, ajoutant un nouveau chapitre à l'histoire imaginaire de sa romance : des auteurs de la Renaissance américaine aux beats, puis des beats aux beatsters, la conversation continue.

En études littéraires, un tel dialogue entre la beat generation et le phénomène hipster/beatster contemporain n'avait jamais été tenté auparavant. Peut-être certains y verront-ils quelques failles et faiblesses ; nous croyons toutefois que ces failles sont pour l'essentiel le reflet du rôle de première entreprise de défrichage de notre projet. Autrement dit, beaucoup reste à dire, et nous avons conscience de parfois avoir favorisé les interprétations un peu larges et généralisantes aux dépens de lectures plus rapprochées et méthodiques des auteurs de notre corpus. Mais dans un contexte où nous nous attaquons à un champ encore vierge, nous voyons mal comment nous aurions pu faire autrement.

De même, notre thèse pourrait être accusée d'être déjà trop spécifique en regard du phénomène hipster pris dans son ensemble. En dehors de son incarnation beatster, la sous-culture hipster demeure formée de plusieurs autres sous-groupes (adeptes des esthétiques twee et white trash, du depression-era chic et du freak folk, etc.) qui sont engagés dans leur propre relecture du jeu hip, développant d'autres potentialités de celui-ci. Et si tous se retrouvent quelque part dans l'économie parallèle du cool et dans l'expérimentation de scripts alternatifs d'américanité, il serait intéressant de traiter la question de façon plus large pour permettre d'établir entre eux un dialogue pouvant révéler les contributions et les spécificités de chacun. La tradition contre et sous-culturelle américaine n'est pas monolithique ; malgré les constantes internes du hipsterisme, le phénomène se comprend aussi comme le lieu de multiples distinctions et variations.

Dans tous les cas, notre réflexion aura au moins permis de revisiter le concept de « romance », proposé par Richard Chase en 1957, et de lui réinjecter une certaine vitalité en le réinterprétant sous l'angle de la posture. Plus que comme un ensemble de contraintes formelles, la romance nous apparaît comme une attitude et un mode relationnel qui permettent de mieux saisir le projet des beats et des beatsters. De même, considérer la

romance sous cet angle nous semble un excellent moyen de discuter de manière plus productive de l'influence des auteurs de la Renaissance américaine sur la beat generation et sur les beatsters contemporains, au-delà des références superficielles apparentes. Notre regard sur ce qui, dans la romance, marque profondément les mouvements beat et beatster, nous permet aussi dans la foulée de penser les questions de la fonction de manifeste et de la mythopoétique – questions autrement peu ou pas abordées en lien avec le concept de Chase. Bref, grâce à cette nouvelle configuration conceptuelle, nous croyons avoir réussi à proposer un angle théorique pertinent et fécond pour approcher les mouvements beat et beatster au-delà de leur simple caractère anecdotique.

Notre position sur le phénomène hipster/beatster contemporain est donc bien éloignée de la pratique répandue du « hipster bashing », illustrée notamment par des chroniqueurs et journalistes populaires comme Douglas Haddow :

An artificial appropriation of different styles from different eras, the hipster represents the end of Western civilization – a culture lost in the superficiality of its past and unable to create any new meaning. Not only is it unsustainable, it is suicidal. While previous youth movements have challenged the dysfunction and decadence of their elders, today we have the 'hipster' – a youth subculture that mirrors the doomed shallowness of mainstream society. (2008 : sans pagination)

Au contraire, nous pensons que les hipsters/beatsters sont les héritiers d'une tradition imaginaire et idéologique riche, possédant une voix qui leur est propre sur la scène littéraire américaine actuelle. Même si les enjeux de leur projet demeurent projetés dans un à-venir déplacé, ils n'en sont pas moins, *dans le présent*, les auteurs d'un discours articulé et complexe. Il suffit de passer outre les préjugés qui les entourent et d'oser les écouter pour découvrir une pensée et un style socialement pertinents, esthétiquement accomplis et définitivement ancrés dans une tradition américaine forte.

Dans un article de 2009 intitulé « Look at This Fucking Hipster Basher », Robert Lanham invitait d'ailleurs les « hipster bashers » à la Douglas Haddow à se méfier des effets pervers de leur position sur le développement de la scène artistique et littéraire contemporaine :

After all, in the rubble of this fury, what remains for artists and bohemians who are legitimately trying to be part of a counterculture ? You get the sense that if Jimi Hendrix were to show up in Echo Park today, he'd be publicly mocked in a style section piece on blipsters for wearing a feathered fedora. Duchamp would have given up as soon as he appeared on *dadaist-or-douchebag.com*. And Warhol would be demonized as a hipster gentrifier for setting up his factory in a Brooklyn warehouse. Critics continue to complain that we live in an era where all art is derivative and devoid of substance. But if Hendrix, Duchamp, or Warhol were alive today, we'd be doing our damndest to derail their self-expression, dismissing them as fucking hipsters.

As Pandamonium illustrates, there's no shortage of hipsters worthy of our mocking. But our challenge is to make the distinction between the artists and the pandas. Otherwise, when the next generation finds its own Jackson Pollock, John Coltrane, or Dorothy Parker, we're likely to stifle their talents with our misappropriated cynicism. Or worse, we'll turn them into a joke. (sans pagination)

S'inscrivant dans la lignée de la mise en garde de Lanham, nous croyons que notre thèse constitue un pas dans la bonne direction. Il est trop tôt pour savoir si le *dedrabbitt*, Filip Marinovich, Jeffrey Joe Nelson, CAConrad ou Christopher Rizzo se tailleront une place durable sur la scène littéraire ou seront encore, dans cinquante ans, considérés comme des auteurs représentatifs de leur génération. Mais, apprendre à les lire *aujourd'hui* est peut-être le meilleur moyen de s'exercer à voir les artistes parmi les pandas.

Bref, la conjonction *beatster* actuelle se lit comme une nouvelle reprise tout à fait passionnante de la romance, nous rappelant à la fois la constance de l'idéologie américaine et l'inventivité des générations successives d'auteurs qui se l'approprient. En évoquant le moment *beat*, le moment *beatster* permet de saisir les mécanismes du retour cyclique d'une certaine américanité, toujours fidèle à elle-même mais réussissant paradoxalement à survivre aux changements grâce aux mutations du *hip*. Tout est une question de mouvement et d'équilibre dynamique. Alors, si Christian Lorentzen affirmait en 2007 que les hipsters « in their present undead incarnation are essentially people who think of themselves as being cooler than America » (sans pagination) et qu'ils devraient conséquemment tous mourir⁵², nous apportons quant à nous cette nuance essentielle : les hipsters sont des personnes « who think of themselves as *being America* ». C'est pour cela qu'ils ne disparaîtront probablement

⁵² En cela, le cas de Lorentzen illustre pleinement ce que nous avançons à propos de la posture d'inspiration *beat* des hipsters/*beatsters* : cette posture peut être vécue comme une menace, le sujet externe y voyant la possibilité de sa propre obsolescence et cherchant à s'en défendre par un déni de la potentialité alternative proposée.

jamais vraiment du paysage américain, destinés à revenir sous de nouvelles incarnations au fil des ans, au rythme des cycles de la romance.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus littéraire et autres œuvres

Corpus beat principal

- Burroughs, William S. 1977[1953]. *Junky*. New York : Penguin Books, 166 p.
- , 2001[1959]. *Naked Lunch*. New York : Grove Press, 289 p.
- , 1994[1971]. *The Wild Boys. A Book of the Dead*. New York : Grove Press, 193 p.
- , 1980[1973]. *Port of Saints*. Berkeley : Blue Wind Press, 174 p.
- , 1983. *The Place of Dead Roads*. New York : Picador, 306 p.
- , 2010[1985]. *Queer*. New York : Penguin Books, 150 p.
- Ginsberg, Allen. 2006. *Collected Poems 1947-1997*. New York : HarperCollins Publishers, 1189 p.
- Holmes, John Clellon. 1997[1952]. *Go*. New York : Thunder's Mouth Press, 311 p.
- Kerouac, Jack. 1976[1957]. *On the Road*. New York : Penguin Books, 307 p.
- , 1958. *The Subterraneans*. New York : Grove Press, 111 p.
- , 2006[1958]. *The Dharma Bums*. New York : Penguin Books, 187 p.
- , 1990[1959]. *Mexico City Blues*. New York : Grove Press, 244 p.
- , 1962. *Big Sur*. New York : Penguin Books, 241 p.
- , 1995[1965]. *Desolation Angels*. New York : Riverhead Books, 409 p.
- , 1993[1972]. *Visions of Cody*. New York : Penguin Books, 430 p.
- , 1992. *Pomes All Sizes*. San Francisco : City Lights Books, 175 p.
- , 2006. *Book of Sketches*. New York : Penguin Books, 413 p.

Autres œuvres beats mentionnées

Lipton, Lawrence. 1959. *The Holy Barbarians*. New York : Julian Messner, 320 p.

Mailer, Norman. 1957. *The White Negro. Superficial Reflections on the Hipster*. San Francisco : City Lights Books, 27 f. non numérotées.

Corpus beatster principal

CAConrad. 2006. *Deviant Propulsion*. Brooklyn : Soft Skull Press, 99 p.

----- et Frank Sherlock. 2010. *The City Real & Imagined*. New York : Factory School, 96 p.

[dedrabbitt]. [circa 2005]. [Manifeste]. Northampton (MA) : [dedrabbitt International Artist Collectives], 200 p.

Marinovich, Filip. 2008. *Zero Readership*. Brooklyn : Ugly Duckling Presse, 128 p.

----- . 2011. *And If You Don't Go Crazy I'll Meet You Here Tomorrow*. Brooklyn : Ugly Duckling Presse, 134 p.

Nelson, Jeffrey Joe. 2011. *Road of a Thousand Wonders*. Brooklyn : Ugly Duckling Presse, 221 p.

Rizzo, Christopher. 2006. *the Breaks*. Wendell (MA) : Fewer & Further Press, 16 f. non numérotées.

Autres œuvres hipsters/beatsters mentionnées

Casablanca, Rayo. 2008. *6 Sick Hipsters*. New York : Kensington Publishing Corporation, 289 écr. [e-pub].

Dactyl, Aaron. 2012. *Railroad Semantics*, nos 1 et 2 (mai et décembre). Portland : Microcosm Publishing.

McAtee, Tim. 2011. *The Hipsters : A Novel*. 320 écr. [e-pub].

Films, publicités, médias

Levi Strauss & Co. 2009. *Levi's Go Forth*. En ligne : http://www.wk.com/campaign/go_forth (consulté le 30 septembre 2011).

Penn, Sean. 2007. *Into the Wild*. Paramount Vantage/Art Linson Productions/Into the Wild/River Road Entertainment. Film couleur, 2.35:1, 148 min.

The Midnight Show. 2010. « Levi's 'Go Forth' Bukowski ad parody ». *Funny or Die*. En ligne : <http://www.funnyordie.com/videos/5f1b042cc5/levi-s-doomed-pioneers> (consulté le 20 novembre 2010).

Renaissance américaine et transcendantalisme

Emerson, Ralph Waldo. 2008[1841]. *Essays – First Series*, réf. par Tony Adam et David Widger. Projet Gutenberg, 304 écr. [e-pub].

Melville, Herman. 2008[1851]. *Moby Dick ; or The Whale*, réf. par Daniel Lazarus, Jonesey et David Widger. Projet Gutenberg, 931 écr. [e-pub].

Thoreau, Henry David. 2008[1854]. *Walden, and On the Duty of Civil Disobedience*, réf. par Judith Boss et David Widger. Projet Gutenberg, 452 écr. [e-pub].

Whitman, Walt. 1993[1855]. *Leaves of Grass. The 'Death-bed' Edition*. New York : Modern Library, 703 p.

Divers

Ellison, Ralph. 1972[1952]. *Invisible Man*. New York : Vintage Books, 568 p.

Krakauer, Jon. 2007[1996]. *Into the Wild*. New York : Vintage/Anchor Books, 207 p.

The Antarctic Circle. 2010. « SHACKLETON QUOTE ». *The Antarctic Circle*. En ligne : <http://www.antarctic-circle.org/advert.htm> (consulté le 20 novembre 2010).

Ouvrages théoriques et critiques

Théories et critiques de la beat generation

Bennett, Robert. 2002. « Introduction. Teaching the Beat Generation to Generation X ». Dans Kostas Myrsiades (dir. publ.), *The Beat Generation. Critical Essays*, p. 1-20. New York : Peter Lang.

Bolton, Micheal Sean. 2010. « Get Off the Point : Deconstructing Context in the Novels of William S. Burroughs ». *Journal of Narrative Theory*, vol. 40, no 1, p. 53-79.

Broyard, Anatole. 1948. « A Portrait of the Hipster ». *Partisan Review*. Reproduit dans Ann Charters (dir. publ.), 2001, *Beat Down to Your Soul. What Was the Beat Generation ?*, p. 43-49. New York : Penguin Books.

- Campbell, James. 1999. *This Is the Beat Generation*. New York – San Francisco – Paris. Londres : Secker & Warburg, 320 p.
- Ellis, R. J. 1996. « 'I am only a jolly storyteller' : Jack Kerouac's *On the Road* and *Visions of Cody* ». Dans Robert A. Lee (dir. publ.), *The Beat Generation Writers*, p. 37-60. Londres : Pluto Press.
- Fazzino, Jimmy. 2008. « The Impossible Manifesto. Tracing the Manifesto Form through Avant-Garde and Beat Writing ». Beat Generation Symposium. Chicago, Columbia College Chicago, 10 et 11 octobre. En ligne : http://www.beatstudies.org/pdfs/symposium_2008/impossible.pdf (consulté le 11 novembre 2014).
- Foster, Edward Halsey. 1992. « Hipsters, Beats, and the True Frontier ». Dans *Understanding the Beats*, p. 1-27. Columbia : University of South Carolina Press.
- Graham, John P. 1977. *Subterranean Prose : The Thematic Similarity in the Novels of Henry Miller, Jack Kerouac, William S. Burroughs, and Kenneth Patchen*. Mémoire de maîtrise (Master of Arts). Des Moines : Drake University, 114 f.
- Hamilton, Cynthia S. 1996. « The Prisoner of Self : The Work of John Clellon Holmes ». Dans Robert A. Lee (dir. publ.), *The Beat Generation Writers*, p. 114-127. Londres : Pluto Press.
- Harris, Oliver. 2004. « 'Virus-X' : Kerouac's Visions of Burroughs ». Dans Jennie Skerl (dir. publ.), *Reconstructing the Beats*, p. 203-215. New York : Palgrave Macmillan.
- Hassan, Ihab. 1963. « The Substracting Machine. The Work of William S. Burroughs ». Reproduit dans Jenny Skerl et Robin Lydenberg (dir. publ.), 1991, *William S. Burroughs At the Front. Critical Reception, 1959-1989*, p. 53-67. Carbondale : Southern Illinois University Press.
- Hemmer, Kurt Richard. 2000. *Cowboys Crashing : The Beat Generation and the American Western Outlaw*. Thèse de doctorat (Doctor of Philosophy). Washington State University, 240 f.
- Holmes, John Clellon. 1952. « This is the Beat Generation ». *New York Times*. Reproduit dans Ann Charters (dir. publ.), 2001, *Beat Down to Your Soul. What Was the Beat Generation ?*, p. 222-228. New York : Penguin Books.
- Holton, Robert. 2004. « 'The Sordid Hipsters of America' : Beat Culture and the Folds of Heterogeneity ». Dans Jennie Skerl (dir. publ.), *Reconstructing the Beats*, p. 11-26. New York : Palgrave Macmillan.
- Jones, James T. 1992. *A Map of Mexico City Blues. Jack Kerouac as Poet*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 202 p.

- Kerouac, Jack. 1958. « Aftermath : The Philosophy of the Beat Generation ». *Esquire*, (mars), p. 24-25.
- Lardas, John. 2001. *The Bop Apocalypse. The Religious Visions of Kerouac, Ginsberg, and Burroughs*. Urbana : University of Illinois Press, 316 p.
- Leland, John. 2007. *Why Kerouac Matters. The Lessons of On the Road (They're Not What You Think)*. New York : Viking, 200 écr. [e-pub].
- Muckle, John. 1996. « The Names : Allen Ginsberg's Writings ». Dans Robert A. Lee (dir. publ.), *The Beat Generation Writers*, p. 10-36. Londres : Pluto Press.
- Murphy, Timothy S. 1997. *Wising Up the Marks. The Amodern William Burroughs*. Berkeley : University of California Press, 276 p.
- Prothero, Stephen. 1991. « On the Holy Road : The Beat Movement as Spiritual Protest ». *The Harvard Theological Review*, vol. 84, no 2, p. 205-222.
- Raskin, Jonah. 2004. *American Scream. Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*. Berkeley : University of California Press, 295 p.
- Skerl, Jennie. 1985. *William S. Burroughs*. Coll. « Twayne's United States Authors Series ». Boston : Twayne Publishers, 127 p.
- Spangler, Jason Scott. 2005. *From the Great Depression to the Grateful Dead : Cultural Memory and the Beat Generation*. Thèse de doctorat (Doctor of Philosophy). Riverside : University of California, 175 f.
- Starr, Clinton R. 2004. « 'I Want to Be with My Own Kind' : Individual Resistance and Collective Action in the Beat Counterculture ». Dans Jennie Skerl (dir. publ.), *Reconstructing the Beats*, p. 41-54. New York : Palgrave Macmillan.
- Stephenson, Gregory. 1990. *The Daybreak Boys. Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 216 p.
- Swartz, Omar. 1999. *The View from On the Road. The Rhetorical Vision of Jack Kerouac*. Carbondale : Southern Illinois Press, 130 p.
- Theado, Matt. 2000. *Understanding Jack Kerouac*. Columbia : University of South Carolina Press, 200 p.
- Weinreich, Regina. 1987. *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac. A Study of the Fiction*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 180 p.

Théories et critiques du mouvement hipster/beatster contemporain

- Bot, Sophy. 2012. *The Hipster Effect : How the Rising Tide of Individuality is Changing Everything We Know about Life, Work and the Pursuit of Happiness*. Éd. par Rick Raguso. 138 écr. [e-pub].
- Deresiewicz, William. 2011. « Generation Sell ». *The New York Times*, 12 novembre. En ligne : <http://www.nytimes.com/2011/11/13/opinion/sunday/the-entrepreneurial-generation.html> (consulté le 22 novembre 2012).
- Greif, Mark. 2010. « The Hipster in the Mirror ». *The New York Times*, 14 novembre. En ligne : <http://www.nytimes.com/2010/11/14/books/review/Greif-t.html> (consulté le 22 novembre 2012).
- Greif, Mark, Kathleen Ross et Dayna Tortorici (dir. publ.). 2010. *What Was the Hipster ? A Sociological Investigation*. New York : n+1 Foundation, 194 p.
- Haddow, Douglas. 2008. « Hipster : The Dead End of Western Civilization ». *Adbusters*, no 79. En ligne : <http://www.adbusters.org/magazine/79/hipster.html> (consulté le 13 avril 2012).
- Hiebert, Paul. 2012. « What Comes After the Hipster ? We Ask the Experts ». *Flavorwire*, 21 mars. En ligne : <http://www.flavorwire.com/269261/what-comes-after-the-hipster-we-ask-the-experts> (consulté le 29 novembre 2012).
- Kinzey, Jake. 2012. *The Sacred and the Profane : An Investigation of Hipsters*. Winchester (UK) : Zero Books, 77 écr. [e-pub].
- Lanham, Robert. 2009. « Look at This Fucking Hipster Basher ». *The Morning News*, 29 juin. En ligne : <http://www.themorningnews.org/article/look-at-this-fucking-hipster-basher> (consulté le 29 novembre 2012).
- Lorentzen, Christian. 2007. « Why the hipster must die. A modest proposal to save New York cool ». *Time Out New York*, 30 mai. En ligne : <http://www.timeout.com/newyork/things-to-do/why-the-hipster-must-die> (consulté le 29 novembre 2012).
- Monaghan, Dave. 2008. « In Defense of Hipsters ». *Toward Freedom*, 10 septembre. En ligne : <http://towardfreedom.com/home/content/view/1404/1/> (consulté le 29 novembre 2012).
- Rayner, Alex. 2010. « Why do people hate hipsters ? ». *The Guardian*, 14 octobre. En ligne : <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2010/oct/14/hate-hipsters-blogs> (consulté le 22 novembre 2012).

Walker, Tim. 2008. « Meet the global scenester. He's hip. He's cool. He's everywhere ». *The Independent*, 14 août. En ligne : <http://www.independent.co.uk/life-style/fashion/features/meet-the-global-scenester-hes-hip-hes-cool-hes-everywhere-894199.html> (consulté le 29 septembre 2011).

Étude de cas : critiques de la campagne Go Forth de Levi Strauss & Co.

Brooks, Dan. 2009. « New Levi's commercial offers hope to dirty, half-underwater America ». *COMBAT !*, 3 novembre. En ligne : <http://combatblog.net/?p=368> (consulté le 2 octobre 2010).

Garfield, Bob. 2009. « Levi's Target Unlikely to 'Go Forth' and Buy Its Jeans. Wieden Spot Too Romantic for Audience Sensitive to Being Manipulated ». *Advertising Age*. En ligne : http://adage.com/adreview/post?article_id=137733 (consulté le 8 décembre 2010).

Gauthier, Joëlle. 2012. « Les nouveaux pionniers selon Levi's : anachronismes et propagande sociologique dans la campagne Go Forth 2009 ». Dans Jean-François Chassay, Bertrand Gervais et Laurence Côté-Fournier (dir. publ.), *Un malaise américain : variations sur un présent irrésolu*. Cahier ReMix, no 3 (août). Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. En ligne : <http://oic.uqam.ca/fr/remix/les-nouveaux-pionniers-selon-levis-anachronismes-et-propagande-sociologique-dans-la-campagne> (consulté le 22 octobre 2014).

Media News International. 2009. « Levi's Brand Launches 'Go Forth' Campaign ». *MNI Live*, 30 juin. En ligne : <http://www.mnilive.com/2009/06/levis-brand-launches-go-forth-campaign/> (consulté le 2 octobre 2010).

Wieden+Kennedy. 2009. « GO FORTH ». *W+K PORTLAND*, juillet. En ligne : <http://blog.wk.com/2009/07/go-forth.html> (consulté le 19 décembre 2010).

Renaissance américaine, transcendantalisme et romance

Asselineau, Roger. 1980. *The Transcendentalist Constant in American Literature*. New York : New York University Press, 189 p.

Breitwieser, Mitchell Robert. 1983. « Who Speaks in Whitman's Poems ? ». Dans Harry R. Garvin et Peter C. Carifiol (dir. publ.), *The American Renaissance : New Dimensions*, p. 121-143. Lewisburg : Bucknell University Press.

Buell, Lawrence. 1973. *Literary Transcendentalism. Style and Vision in the American Renaissance*. Ithaca : Cornell University Press, 336 p.

Carton, Evan. 1985. « Philosophy, Language, and 'The True Romance' ». Dans *The Rhetoric of American Romance*, p. 1-21. Baltimore : The John Hopkins University Press.

- Chase, Richard. 1957. « The Broken Circuit ». Dans *The American Novel and Its Tradition*, p. 1-28. Garden City (NY) : Doubleday/Anchor Books.
- Coale, Samuel Chase. 1985. « Hawthorne's Shadow ». Dans *In Hawthorne's Shadow. American Romance from Melville to Mailer*, p. 1-21. Lexington : The University Press of Kentucky.
- Field, Susan L. 1997. *The Romance of Desire. Emerson's Commitment to Incompletion*. Madison/Teaneck : Fairleigh Dickinson University Press, 189 p.
- Fluck, Winfried. 1996. « 'The American Romance' and the Changing Functions of the Imaginary ». *New Literary History*, vol. 27, no 3, p. 415-457.
- Howe, Irving. 1986. *The American Newness. Culture and Politics in the Age of Emerson*. Cambridge : Harvard University Press, 99 p.
- Pease, Donald E. 1987. *Visionary Compacts. American Renaissance Writings in Cultural Context*. Madison : The University of Wisconsin Press, 303 p.
- Price, Kenneth M. 2004. *To Walt Whitman, America*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 182 p.
- Richardson, Robert D., Jr. 1978. *Myth and Literature in the American Renaissance*. Bloomington : Indiana University Press, 309 p.

Histoire, littérature et société américaines

- Baym, Nina. 1992. « Creating a National Literature ». Dans Luther S. Luedtke (dir. publ.), *Making America. The Society & Culture of the United States*, p. 219-235. Chapel Hill : The University of North Carolina Press.
- Bercovitch, Sacvan. 1993. *The Rites of Assent. Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York : Routledge, 424 p.
- Caputi, Mary. 2005. *A Kinder, Gentler America. Melancholia and the Mythical 1950s*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 200 p.
- Chatalic, Molly. 2010. *Le bouddhisme américain*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 341 p.
- Gair, Christopher. 2007. *The American Counterculture*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 234 p.
- Halberstam, David. 1993. *The Fifties*. New York : Fawcett Books, 800 p.

- Hale, Grace Elizabeth. 2011. *A Nation of Outsiders. How the Middle Class Fell in Love with Rebellion in Postwar America*. New York : Oxford University Press, 286 p.
- Hodgson, Godfrey. 2009. *The Myth of American Exceptionalism*. New Haven : Yale University Press, 221 p.
- Hughes, Richard T. 2003. *Myths America Lives By*. Urbana : University of Illinois Press, 203 p.
- Kammen, Michael G. 1991. *Mystic Chords of Memory. The Transformation of Tradition in American Culture*. New York : Alfred A. Knopf, 864 p.
- Lerner, Max. 1987[1957]. *America As a Civilization. Life and Thought in the United States Today*. New York : Henry Hold and Company, 1102 p.
- Lhamon, W. T., Jr. 1990. *Deliberate Speed. The Origins of a Cultural Style in the American 1950s*. Washington : Smithsonian Institute Press, 286 p.
- Lipset, Seymour Martin. 1996. *American Exceptionalism. A Double-Edged Sword*. New York : W. W. Norton & Company, 352 p.
- Luedtke, Luther S. 1992. « The Search for American Character ». Dans Luther S. Luedtke (dir. publ.), *Making America. The Society & Culture of the United States*, p. 1-33. Chapel Hill : The University of North Carolina Press.
- Marcus, Greil. 2006. *The Shape of Things to Come. Prophecy and the American Voice*. New York : Farrar, Strauss and Giroux, 320 p.
- Rezé, Michel et Ralph Bowen. 1998. *The American West. History, Myth and the National Identity*. Paris : Armand Colin, 190 p.
- Robertson, James Oliver. 1980. *American Myth, American Reality*. New York : Hill & Wang, 398 p.
- Susman, Warren I. 1984[1973]. *Culture as History. The Transformation of American Society in the Twentieth Century*. New York : Pantheon Books, 321 p.

Hip et culture afro-américaine

- Baldwin, James. 1961. « The Black Boy Looks at the White Boy ». Dans *Nobody Knows My Name. More Notes of a Native Son*, p. 216-241. New York : The Dial Press.
- Bennett, Lerone, Jr. 1972. *The Challenge of Blackness*. Chicago : Johnson Publishing Company, 312 p.

- Dinerstein, Joel. 1999. « Lester Young and the Birth of Cool ». Dans Gena Dagel Caponi (dir. publ.), *Signifyin(g), Sanctifyin', & Slam Dunking. A Reader in African American Expressive Culture*, p. 239-276. Amherst : University of Massachusetts Press.
- Jones, LeRoi. 1963. *Blues People. Negro Music in White America*. New York : Morrow Quill Paperbacks, 244 p.
- Leland, John. 2008[2004]. *Hip : The History*. Toronto : HarperCollins e-books, 699 écr. [e-pub].
- Monson, Ingrid. 1995. « The Problem with White Hipness : Race, Gender, and Cultural Conception in Jazz Historical Discourse ». *Journal of the American Musicological Society*, vol. 48, no 3, p. 396-422.
- Sidran, Ben. 1971. *Black Talk*. New York/Chicago/San Francisco : Holt, Rinehart and Winston, 201 p.
- Washington, Joseph R., Jr. 1969. *Black and White Power Subreption*. Boston : Beacon Press, 228 p.

Divers

- Agamben, Giorgio. 2008. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque ». Paris : Éditions Payot & Rivages, 43 p.
- Baker, Chris. 2004. *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*. Londres : SAGE Publications, 240 p.
- Benjamin, Walter. 2000[1972]. « Sur le concept d'histoire ». Dans *Œuvres*, tome 3, p. 427-443. Paris : Gallimard.
- Bloom, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Londres : Oxford University Press, 157 p.
- Boivin-Fillion, Aude. 2005. « L'anachronisme de l'image (Bild) : critique de la théorie de l'histoire de Walten Benjamin ». *Konstellations*, 8 p. En ligne : http://konstellations.net/asmb/asmb_pdf/0501.02.pdf (consulté le 8 octobre 2010).
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit, 670 p.
- Didi-Huberman, Georges. 1997. « La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte ». Dans *L'empreinte, Georges Didi-Huberman*, p. 15-190. Paris : Éditions du Centre Goerges Pompidou.

- Doty, William G. 2000. *Mythography. The Study of Myths and Rituals*, deuxième édition. Tuscaloosa : The University of Alabama Press, 577 p.
- Ellul, Jacques. 1990[1962]. *Propagandes*. Paris : Economica, 361 p.
- Encke, Jeffrey M. 2002. *Manifestoes. A Social History of Proclamation*. Thèse de doctorat. Columbia University, 322 f.
- Gauthier, Joëlle. 2014. « Penser l'enquête de terrain en études littéraires. » Colloque *L'imaginaire contemporain. Figures, mythes et images*. Figura, Montréal, 23 au 25 avril.
- Gervais, Bertrand. 2007. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire – tome 1*. Montréal : Le Quartanier, 243 p.
- , 2009. « Le contemporain et l'actuel. Réflexions sur le contemporain II ». *Salon double*. En ligne : <http://salondouble.contemporain.info/antichambre/le-contemporain-et-lactuel> (consulté le 3 août 2012).
- Hamel, Jean-François. 2006. « Revenances de la modernité. Introduction ». Dans *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, p. 7-24. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Hersant, Yves. 2000. « Être contemporain des Anciens ». *Le genre humain*, no 35, p. 113-124.
- Larousse. 2009. « Avenir ». *Le Petit Larousse illustré*, p. 85. Paris : Larousse.
- Lyon, Janet. 1999. *Manifestoes. Provocations of the Modern*. Ithaca/Londres : Cornell University Press, 230 pages.
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*. Genève : Slatkine Érudition, 210 p.
- , 2011. *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève : Slatkine Érudition, 282 p.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 1964[1874]. « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie ». Dans *Considérations inactuelles I et II*, p. 196-389. Paris : Éditions Aubier-Montaigne.
- Segal, Robert A. 2004. *Myth. A Very Short Introduction*. Oxford : Oxford University Press, 163 p.
- Spengler, Oswald. 1967[1918]. *Le Déclin de l'Occident. Esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle*. Trad. de l'allemand par M. Tazerout. Paris : Gallimard, 2 vol.

Troude-Chastenet, Patrick. 2006. « Propagande, communication, information ». *Association Internationale Jacques Ellul*. En ligne : <http://www.jacques-ellul.org/les-grands-themes/propagande-communication-information> (consulté le 18 novembre 2010).