



Masculinité, immaturité et devenir-enfant dans l'œuvre de Jack Kerouac

Pierre-Antoine Pellerin

Lorsque l'on s'intéresse à la question de l'identité masculine dans la littérature et la culture américaines des années 1950, la figure de l'enfant, du petit garçon, n'est jamais très loin. Après tout, n'est-ce pas notamment par le biais de la revue la plus populaire jamais dédiée aux hommes, *Playboy*, fondée en 1954 par Hugh Hefner, revue dont le titre renvoie pourtant à l'image d'une bande de garçons en train de jouer (« boys at play ») plutôt qu'à des hommes travaillant au bureau (« men at work »), que les hommes américains appréhendent leur identité en tant qu'hommes depuis un demi-siècle (et que, notons-le, de nombreux auteurs, Jack Kerouac notamment, se font connaître de toute une partie du lectorat américain) ? Au célèbre adage qui demande de façon rhétorique de choisir entre l'identité de l'homme enfant et celle de l'homme adulte (« Are you a boy or a man ? »), nombreux sont les hommes qui semblent alors ne plus vouloir ou ne plus pouvoir répondre, ou plutôt, ne plus vouloir se conformer à l'injonction de grandir, de mûrir, de devenir un homme, de prendre ses responsabilités, de « tuer le père », dirait-on en termes freudiens.

Depuis la parution de *Tom Sawyer* (1876) et *Huckleberry Finn* (1884) à la fin du XIX^e siècle, la figure de l'enfant a non seulement joué un rôle de premier plan dans la littérature américaine, popularité qui ne s'est jamais vraiment démentie et à laquelle le cinéma a également succombé, mais a également représenté un modèle légitime d'identité masculine, tout aussi paradoxal que cela puisse paraître au premier abord. La période de l'après-guerre, du fait du contexte de « crise de la masculinité » et de « féminisation de la société », redonne une nouvelle vigueur à ce « devenir-enfant » de la masculinité américaine, notamment à travers les figures de « l'homme enfant » (« boy man » ou « man child » en anglais). Chez un certain nombre d'auteurs à cette époque, notamment chez les écrivains de la « Beat Generation » et chez Kerouac en particulier, l'enfant est représenté sous des traits étrangement adultes alors que l'homme adulte prend des airs d'enfant, traduisant par là un trouble dans le genre et les âges qui brouille également les regards et les voix.

Ce sont donc ces deux fils directeurs que sont l'enfant et l'homme (deux stades du développement masculin que l'anglais désigne par les termes de « boyhood » et de « manhood ») qui seront suivis ici afin de mettre en évidence les liens étroits qu'ils entretiennent dans la culture américaine, notamment à l'époque de la guerre froide, et les motifs singuliers qu'ils tissent dans les récits à la première personne de Jack Kerouac (ainsi que de certains de ses contemporains). Il ne sera donc pas tant question de l'enfance comme souvenir, de l'enfant que l'on a été ou que l'on croit avoir été, mais de l'enfance comme

devenir, de l'enfant que l'on devient ; non de l'enfant qui devient homme, mais de l'écrivain qui devient enfant, non pas au sens d'une régression infantile, mais d'un refus des normes qui régissent l'identité masculine dans les États-Unis de l'après-guerre et les codes du récit de soi fondés sur ceux du *Bildungsroman*.

***Boys will be boys* : Paternalisme critique et infantilisation auctoriale**

À la suite du succès retentissant que connaît Kerouac lorsqu'est publié *On The Road* en septembre 1957, de nombreux intellectuels attaquent Kerouac et la « Beat Generation » pour leur manque de virilité et leur immaturité. Aux yeux de ces observateurs de la vie littéraire américaine, les œuvres de ces jeunes auteurs n'offrent qu'enfantillage, puérité et stérilité. Ces métaphores ne sont évidemment pas innocentes et attestent du paternalisme de la position alors adoptée par de nombreux critiques et intellectuels : Kerouac et ses collègues « Beat », bien qu'ils ne soient alors plus dans leur prime jeunesse (35 ans pour Kerouac et 43 ans pour Burroughs par exemple), ne seraient rien de plus qu'une bande de petits garçons, de bons à rien et d'ignorants qui ne s'expriment pas correctement dans la langue des adultes, des « ignares à la vie de bohème » (« know-nothing bohemians ») comme les appelle Norman Podhoretz (305).

Ainsi, dans la revue *Midstream* de l'hiver 1958, Paul Goodman décrit *On The Road* comme un récit écrit par un petit garçon en pleine rébellion et attribue à ses personnages le niveau intellectuel et les capacités linguistiques d'un enfant de moins de douze ans : « These boys are touchingly inarticulate, because they don't know anything ; but they talk so much and so loud, because they feel insulted by the existence of the grownups who know a little bit » (Goodman 280). On voit bien ici comment l'universitaire qu'est Goodman, dont l'œuvre centrale, *Growing Up Absurd*, est de façon assez révélatrice sous-titrée *Problems of Youth in the Organized Society*, se place dans une position d'autorité que l'âge et le statut lui permettent, non sans mépris et condescendance : il fait partie, cela va sans dire, de ces « adultes qui en savent un petit peu » plus qu'eux. Par ce processus d'infantilisation (« these poor kids » ; « these lonely middle-class fellows » ; « these boys » ; « the buddies » ; « young men », Goodman 279-280) qui dénote un mépris teinté d'un humour parfois mordant (« I say "boys" ; Jack Kerouac is thirty-five », Goodman 280), Goodman, qui n'a pourtant rien d'un penseur réactionnaire, vise à décrédibiliser la poétique crue et expressionniste des auteurs de la « Beat Generation ». Cette volonté de discréditer un personnage ou un auteur parce qu'il n'est pas un grand, un homme, un vrai, est cependant révélatrice du climat littéraire américain dans les années 1950¹. Au passage, Goodman, psychologue de

¹ À ce sujet, voir l'excellente étude de Michael Davidson, *Guys Like Us : Citing Masculinity in Cold War Poetics*.

formation, reprend les outils de l'interprétation freudienne sans trop les questionner, allonge l'auteur sur le divan du psychanalyste et l'enferme dans la régression infantile du triangle œdipien : « cowering before papa, being rebuffed by mama » (Goodman 281), ou comme l'écrivent Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, « là, c'est papa ; là, c'est maman ; là, c'est toi » (Deleuze & Guattari 468). Pas d'autre issue pour le « je » qui se dit dans l'écriture. Lorsque l'adulte est traité comme un enfant et l'enfant comme un adulte, on ne parvient à saisir ni l'enfant ni l'adulte.

Leslie Fiedler, qui reprend et cite la critique de Goodman dans sa célèbre analyse de la littérature américaine, *Love and Death in the American Novel* (1960), dresse un constat similaire et fait de l'auteur de *On the Road* un « petit garçon » immature (bien qu'il lui reconnaisse, presque à contrecœur, une sexualité) :

The fact that one is tempted, even impelled, to speak of such a writer as Kerouac at over thirty-five as a “boy,” the fact that he writes as one of the boys is as symptomatic as the fact that middle-aged ladies in their bridge clubs call themselves “the girls.” [...] The age of Kerouac's protagonists is just as ambiguous as that of Mark Twain's, though for opposite reasons. Twain blurred adolescence back into boyhood to avoid yielding up to maturity the fine clean rapture of childish “making out.” The protagonists of the hipsters have crossed the borderline of genital maturity, but in all other respects they have not left Jackson's Island. *Plus ça change, plus c'est la même chose* – which in American means, “boys will be boys.” (Fiedler 271, italiques dans le texte)

À une époque où ce qu'est et ce qui fait l'homme américain est devenu de plus en plus incertain, les écrits de Fiedler et de Goodman traduisent la crainte aiguë que les hommes américains et les écrivains en particulier ne soient de grands enfants et que la littérature américaine ne soit plus que jamais devenue une littérature pour enfants, « a literature about children written for the consumption of adults », écrit Fiedler (271). Pour ces critiques, les « Beats » sont de simples « petits garçons » incapables de devenir des hommes, immaturité dont leurs œuvres seraient le reflet (notamment en tant qu'elles ne parviennent pas à suivre le schéma narratif du roman de formation établi par le *Bildungsroman* allemand du XIX^e). Leurs œuvres seraient avant tout l'expression symptomatique de cette « crise de la masculinité » qui aurait contaminé des auteurs que Goodman et Fiedler réduisent à de bien pâles descendants des glorieux romanciers des générations précédentes, que l'on pense à Nathaniel Hawthorne, Henry James ou Ernest Hemingway. Comme le remarque Alice Ferrebe, cette approche biaisée de la masculinité, en établissant le procès en immaturité comme méthode de lecture, n'est pas très productive et ne permet pas de prendre ces « hommes de lettres » au sérieux : « Identification with this constantly alienated and superior attitude – reading male-authored texts as listening to little boys bolstering their egos – is [...] problematic for a contemporary reader » (Ferrebe 5). Plutôt que de renvoyer les écrivains de la « Beat Generation » à une immaturité préadolescente, il est nécessaire de lire leurs textes

dans le cadre de ce procès en infantilisme et du mépris paternaliste qui l'accompagne afin de comprendre la façon dont les rapports quelque peu ambigus qu'entretiennent l'enfant (« boyhood ») et l'adulte (« manhood ») dans les récits de Kerouac trahissent une réarticulation critique et poétique d'un ethos masculin en crise.

Si, chez Kerouac, la route remplace le Mississippi, la voiture, le radeau en bois et l'épouse, la tante Polly, on ne peut se satisfaire de simplement renvoyer l'auteur et les personnages de *Sur la route* à un désir de régression infantile. Kerouac adopte en effet les codes de cet architexte de l'enfance qu'est le récit twainien (l'école buissonnière et les jeux d'extérieur, les farces et les pitreries, le duo d'amis et la complicité avec les « nègres »), mais les adapte pour en faire les marqueurs d'un refus de la domestication masculine, de l'idéologie de la famille et de la société américaine des années 1950 perçue comme féminisée. Alors que Fiedler fait de l'immaturation supposée des héros de Kerouac le symptôme d'une féminisation de la société et de la littérature (en assimilant notamment le cercle littéraire composé par Allen Ginsberg, William Burroughs et Jack Kerouac à un club de joueuses de bridge de moins de cinquante ans (« the girls », « middle-aged ladies », Fiedler 271), il est plus pertinent d'y voir une réaction critique et poétique face aux codes qui régissent l'identité masculine dans les années cinquante. Autrement dit, la fascination pour l'enfance chez les écrivains de la « Beat Generation », comme l'approche critique qui fait de leurs œuvres les symptômes d'un infantilisme de la littérature américaine, sont les produits du contexte de « crise de la masculinité » dans les États-Unis de l'après-guerre.

L'enfant-barde et la revitalisation de l'écriture

Pour Kerouac, la « crise de la masculinité » est également une crise littéraire et le manque de vigueur de la production littéraire en est le symptôme, comme il l'explique dès 1946 dans « The Revitalizing of American Letters ». En tant qu'il est la quintessence d'une masculinité à l'état de nature, l'enfant en vient à représenter un idéal dont les écrivains feraient bien selon lui de s'inspirer. En modelant sa *persona* d'écrivain sur cette figure, l'auteur de *On the Road* cherche à débarrasser l'homme du vernis de civilisation qui l'a coupé du réel, de son passé et de lui-même. Devenir enfant par l'écriture afin d'insuffler à celle-ci la vigueur spontanée et l'oralité débridée qu'il associe à l'enfance (et reterritorialiser au passage une identité auctoriale proprement masculine), voilà ce vers quoi tend toute l'œuvre de Kerouac. L'enfant, indiscipliné et joyeux, est un être authentique, intact, non corrompu par l'influence féminisante de la société, de la vie de famille et de la castration oedipienne. Il constitue en quelque sorte une fontaine de jouvence dans laquelle la littérature et l'identité américaines peuvent se ressourcer. C'est dans cette perspective qu'il faut lire la définition de la communauté littéraire idéale par Allen Ginsberg, définition qui associe la créativité artistique

à la joyeuse camaraderie et à la liberté insouciant de l'école buissonnière : « The social organization which is most true of itself to the artist is the boy gang (not society's perfum'd marriage) » (Ginsberg 76). La bande de garçons, opposée au contrat de mariage et à la normativité hétérosexuelle, devient ainsi un modèle idyllique d'organisation (homo)sociale qui vient se substituer à la famille nucléaire et maintient les femmes à l'écart.

Dans un essai publié dans la *Chicago Review* au début de l'année 1958, texte intitulé « The Origins of Joy in Poetry », Kerouac décrit son travail d'écrivain comme un retour à l'innocence pure, au cri incontrôlé et à la joie naïve de l'enfant et travestit ses camarades de la « Beat Generation » sous les traits étranges de grands enfants à barbe (« childlike graybeard Homers ») :

[You should be] writing whatever comes into your head as it comes, poetry returned to its origin, in the bardic child, truly ORAL as Ferling[hetti] said, instead of gray face Academic quibbling. Poetry & prose had for long time [sic] fallen into the false hands of the false. These new pure poets confess forth for the sheer joy of confession. They are CHILDREN. They are also childlike graybeard Homers singing in the street. They SING. They SWING. It is diametrically opposed to the Eliot shot, who so dismally advises his dreary negative rules like the objective correlative, etc. which is just a lot of constipation and ultimately emasculation of the pure masculine urge to freely sing. (*Good Blonde and Others* 74)

Ce que Kerouac recherche dans l'enfance, c'est la joyeuse énergie et la liberté insouciant (« sheer joy » ; « freely ») qui font pour lui défaut aux hommes de son époque. L'« enfant-barde », caractérisé par une oralité débridée (« truly ORAL » ; « singing » ; « SWING ») et une spontanéité intacte (« as it comes » ; « returned to its origin »), devient le paradigme d'une poétique en tout point opposée aux artifices stylistiques et règles de métrique de la génération précédente (« gray face Academic quibbling » ; « false hands of the false » ; « dreary negative rules »). Face au conformisme émasculant des années Eisenhower et des écrivains modernistes (« constipation » ; « emasculation »), Kerouac puise dans l'énergie dionysiaque de l'enfant pour revitaliser une littérature qui lui paraît exsangue. En d'autres termes, la poésie devient un jeu d'enfant par lequel le poète peut renouer avec une énonciation et une énergie authentiquement masculines (« pure masculine urge »).

Il n'est dès lors pas étonnant que ce soit dans les pages de *Playboy* que Kerouac célèbre à nouveau de façon quelque peu élégiaque la période de l'enfance. Dans un article publié en juin 1959, Kerouac retrace les origines du cercle littéraire dont il est devenu le porte-parole, étrange généalogie dans laquelle l'enfant est, comme chez William Wordsworth, le père de l'homme (« the child is father of the man », Wordsworth 91) : « [The Beat Generation is] a swinging group of new American men intent on joy... Irresponsibility ? [...] It goes back to the wild and raving childhood of playing the Shadow under windswept trees of New England's

gleeful autumn » (*Good Blonde and Others* 57). Lier un mouvement littéraire au jeu et à l'imaginaire des garçons américains n'est pas innocent. Il s'agit non seulement de retrouver l'énergie, l'insouciance et l'excitation du plus jeune âge, du temps où l'on rit à gorge déployée et où l'on ne se soucie de rien, mais surtout de se créer des mondes et d'y croire.

L'enfant incarne ainsi pour Kerouac à la fois la joie du jeu gratuit, la candeur originelle et l'indiscipline (« composing wild, undisciplined, pure », *Good Blonde and Others* 3). Il n'est pas pris dans les filets de la raison et de la culture, mais représente la spontanéité instinctive que l'écrivain recherche dans une langue qui emprunte à l'enfance le plaisir des mots et des sons : « No pause to think of proper word [sic] but the infantile pileup of scatological buildup words till satisfaction is gained » (*Good Blonde and Others* 69). Cette conception « scatologique » de l'écriture n'est pas sans rappeler la longue liste des « torche-culs » que l'enfant Gargantua présente à son père, épisode rabelaisien bien connu de Kerouac. Tel l'enfant espiègle jouant puérilement pour son pur plaisir personnel, l'auteur semble empiler les mots dans un joyeux travail d'accumulation de références populaires à l'imaginaire de l'enfance :

It goes back to the inky ditties of old cartoons (Krazy Kat with the irrational brick) – to Laurel and Hardy in the Foreign Legion – to Count Dracula and his smile to Count Dracula shivering and hissing back before the Cross. [...] To the Werewolf of London a distinguished doctor in his velour smoking jacket smoking his pipe over a lamplit tome on botany [...] to Lamont Cranston so cool and sure suddenly becoming the frantic Shadow going mwee hee hee ha ha in the alleys of New York imagination. To Popeye the sailor and the Sea Hag and the meaty gunwales of boats, to Cap'n Easy and Wash Tubbs screaming with ecstasy over canned peaches on a cannibal isle to Wimpy looking X-eyed for a juicy hamburger such as they make no more. To Jiggs ducking before a household of furniture flying through the air, to Jiggs and the boys at the bar and the corned beef and cabbage of old woodfence noons – to King Kong his eyes looking into the hotel window with tender huge love. (*Good Blonde and Others* 59)

Difficile de savoir comment les lecteurs de *Playboy*, dont la devise est de fournir du divertissement aux hommes américains (« Entertainment for Men »), ont pu réagir à une telle célébration de l'enfance américaine. Quoi qu'il en soit, la prose est ici animée par une énergie constamment renouvelée qui produit un effet de foisonnement joyusement chaotique : l'anaphorisation du connecteur logique « to » et la répétition polysyndétique de « and » qui servent de relance rythmique, l'accumulation des adjectifs et des verbes en « -ing » jusqu'à créer un effet d'hypotypose, l'imitation onomatopéique du rire du héros de *The Shadow*, Lamont Cranston (« mwee hee hee ha ha »), ou encore la juxtaposition parataxique de phrases sans verbe conjugué, tout concourt à créer une énonciation débridée et une oralité impétueuse. En outre, des personnages de récits policiers (souvent appelés « mystery fiction » en anglais) comme *The Shadow* aux dessins animés tels que *Popeye the Sailor* en passant par Laurel et Hardy et Dracula, Kerouac peuple sa vision de l'Amérique de figures

issues de l'imaginaire enfantin, seul à même de revitaliser une nation devenue impuissante à ses yeux. C'est en ce sens que l'on peut parler de « devenir-enfant » de l'écrivain chez Kerouac. Il n'est pas ici question de régression infantile, ni de l'enfance comme souvenir, mais d'une jouissance enfantine du langage et par le langage dont il nous faut retracer la généalogie.

Généalogie de l'enfance, ou le « petit nègre » de Jack Kerouac

À l'automne 1950, Kerouac décrit le projet romanesque qui l'anime alors qu'il s'apprête à rédiger le manuscrit de *On the Road* : « [an] American Times Series to be narrated in the voices of the Americans themselves, beginning with volume I, "Adventures on the Road" told by a 10-year old Negro boy » (*Selected Letters* 230). *Pic*, novella rédigée en 1951 quelques semaines avant les trois semaines d'écriture ininterrompue qui donneront naissance à *On the Road*, est un des hypotextes centraux du grand roman de Kerouac. Celui-ci reste cependant négligé, voire complètement ignoré des critiques de Kerouac. Afin de reformuler la question de l'enfant dans l'œuvre de Kerouac et dans *On the Road* en particulier, il paraît judicieux de s'intéresser à la façon dont *Pic* façonne et annonce le devenir-enfant qui animera ensuite la prose de Kerouac.

Dans ce court roman, le narrateur à la première personne n'est pas un *alter ego* autobiographique de l'auteur, mais un jeune Afro-américain de dix ans, orphelin de père et de mère, prénommé Pictorial Review Jackson. En compagnie de son grand frère, Slim, musicien de jazz à New York, Pic quitte la plantation où ses grands-parents étaient esclaves en Caroline du Nord et fuit vers le Nord afin de gagner sa liberté et son indépendance. Seul récit non autobiographique de Kerouac, cette *novella* n'atteste pas seulement de sa fascination pour le regard et la langue des enfants : en choisissant de narrer ce récit du point de vue d'un petit garçon noir, Kerouac trahit également son obsession pour une identité afro-américaine qu'il associe à une vigueur primitive, non sans lien avec la spontanéité débridée qu'il attribue à l'enfant. En particulier, l'oralité que Kerouac loue dans le babillage désordonné et bruyant de l'enfant est également à ses yeux à l'œuvre dans l'anglais vernaculaire afro-américain. Devenir-enfant et devenir-noir travaillent donc ici de pair pour revitaliser une écriture et une identité masculine en crise.

Dans la lettre citée plus haut, après avoir confié à son ami Neal Cassady son désir d'écrire un récit en adoptant les yeux et la voix d'« un petit nègre de dix ans », Kerouac lui fait partager un extrait de ce qui deviendra l'incipit de *Pic* :

Ain't never nobody loved me like I love myself, cept my mother and she's dead. My daddy, he done gone away so long ago ain't nobody remember what his face look like.

Well, I feel lowly and blue and was like to dig a hole in the ground, and dry in it, I feels such tur'ble shame and wantsa die. (*Selected Letters* 233)

Lorsque les écrivains prêtent leur voix à l'enfant, celui qui étymologiquement n'a pas voix au chapitre, les personnages d'enfants semblent souvent adopter le regard de l'adulte qui leur donne vie sous sa plume et une voix qui n'est qu'un pastiche d'énonciation enfantine. Autrement dit, c'est l'adulte qui « fait l'enfant » comme on dit de quelqu'un qu'il « fait semblant ». Avec *Pic*, c'est bien Kerouac, ou plutôt, la *persona* romanesque qu'il adopte, qui tente ici de trouver sa voix et son histoire en se travestissant, le temps d'un court roman, en jeune garçon noir. Il s'agit pour l'auteur de revitaliser la prose américaine en adoptant la vision, la langue et la sensibilité d'un jeune garçon qui semble résulter de la fusion de Tom Sawyer et de Jim, l'esclave en fuite dans *Huckleberry Finn*. *Pic* représente ainsi une sorte de laboratoire linguistique et stylistique qui permet à Kerouac de forger une langue pour le narrateur de son grand cycle romanesque. Quant à son jeune héros éponyme, il apparaît avant tout comme un étrange ventriloque et exprime une vision adulte du monde qui n'est autre que celle de l'auteur.

On reste ainsi ici dans un exercice de style qui révèle aussi bien les lieux communs racistes qui informent l'écriture de Kerouac que la perception stéréotypée qu'il a de l'enfant. L'horizon lexical de *Pic* est très limité, comme le signale la fréquence d'expressions hypocoristiques (comme « choo-choo », *Pic* 99, pour désigner un train). Les marques de conjugaison sont le plus souvent absentes ou erronées (« he don't care », 124 ; « I'se so scared », 103 ; « we was goin », 126). La suppression du verbe copule « be » est presque systématique (« How come you here ? », 107 ; « Who that talkin ? », 106 ; « he all thin », 106). La conjugaison des verbes irréguliers est régularisée (« Well, I seed all about my life right then », 107 ; « I knowed all the trouble », 116). L'utilisation du pronom personnel « they » comme adverbe de localisation spatiale (« Well O well, they I was », 111) ou le désordre dans les formulations interrogatives, sont récurrentes (« What fo ever'body laugh ? », 106). L'emploi de « ain't » comme forme générale de la négation, ainsi que de nombreuses doubles négations participent également de cette vision caricaturale de l'énonciation enfantine (« But ain't nobody wake up », 113 ; « he don't like so much none of this », 108). L'utilisation d'onomatopées et d'interjections vient également renforcer cette impression d'une vision caricaturale de la langue des enfants afro-américains, proche ici du cri animal et du babillage pré-linguistique (« the piney woods wif old crow settin ever' mornin on the branch jess cra-a-cra-akin, to beat hisself, and me say cra-cra-cra-cra jess like he do, and gotsa laugh, ever' morning, hee hee hee, it tickle me so », 99).

Cette vision du petit garçon afro-américain joyeux et rieur s'exprimant dans une langue proche du « petit nègre » trahit les stéréotypes qui informent initialement le devenir-noir et

le devenir-enfant chez Kerouac. La langue de Pic et le style de ce récit éponyme participent donc plus du « petit nègre » que de l'anglais afro-américain ou de l'idiolecte enfantin à proprement parler. Ne pouvant distinguer entre présent et passé, le jeune héros erre dans un éternel présent, quelque part entre spontanéité édénique et naïveté infantile, non sans évoquer les formes stéréotypées des personnages de bandes dessinées de l'époque coloniale ou des clichés raciaux du « black-face minstrelsy », ces spectacles de théâtre si populaires au milieu du XIX^e dans lesquels des acteurs blancs incarnent des personnages noirs. Si *Pic* n'est qu'un pastiche de l'enfance, exclusivement perçue comme limitation cognitive et linguistique, cet hypotexte informe malgré toute l'œuvre de Kerouac : il partage non seulement un certain nombre de caractéristiques thématiques et formelles avec des romans comme *On the Road* (la fascination pour le jazz, la narration à la première personne, l'oralité de l'écriture ou la fuite sur la route par exemple), mais il favorise aussi la recherche d'un devenir-enfant de l'écrivain qui animera durablement son projet littéraire.

Des souvenirs d'enfance au devenir-enfant

Afin de mieux saisir ce devenir-enfant, tant d'un point de vue narratif que stylistique, il est intéressant de comparer *Pic* à *Visions of Gerard*, roman écrit en 1956, dans lequel l'auteur-narrateur revient, non sans nostalgie, sur les quatre premières années de sa vie dans une prose calme et mesurée, et *Doctor Sax*, récit rédigé quatre ans plus tôt à la suite de *On the Road* dans une prose qui exploite les possibilités mythopoétiques de l'enfance. Dans *Visions of Gerard*, il s'agit avant tout de l'enfance comme souvenir autobiographique (le protagoniste est l'enfant qu'il a été et le narrateur est l'homme qu'il est devenu), comme archive familiale (le récit se clôt sur la mort de son frère, Gerard). Il se dégage de ce récit une vision éthérée d'un âge d'or perdu qui n'est pas sans évoquer la naïveté angélique de l'image d'Épinal et les tons sépia des vignettes religieuses. Ce portrait élégiaque de son grand frère emprunte à la poésie romantique sa vision pastorale de l'enfant (on pense au « Little Piper » de William Blake) que Kerouac mêle ici à l'enfant Jésus de son éducation catholique et au jeune Bouddha dont il suit alors les enseignements. En d'autres termes, Kerouac fait ce que Deleuze dans la section « E comme Enfance » de *l'Abécédaire* appelle « faire de la littérature sa petite affaire privée » (*Abécédaire*).

Il se joue autre chose dans *Doctor Sax*, non tant souvenir d'enfance que devenir-enfant. On retrouve non seulement dans ce texte les marques d'un style que nous avons déjà analysées (hypotypose et hyperbole, syntaxe polysyndétique ou asyndétique, onomatopées et glossolalie, néologismes et mots-valises) et de multiples intertextes de l'enfance (notamment de magazines *pulp* comme *The Shadow* auquel *Doctor Sax* emprunte son univers diégétique et sa trame narrative), mais le point de vue narratif glisse constamment de l'homme qu'il est

devenu à l'enfant qu'il a été, tandis que le genre auquel appartient le récit oscille entre réalisme autobiographique et imaginaire fantastique. Alors que Kerouac, dans *Visions of Gerard*, fouille ses souvenirs pour offrir une reconstitution mémorielle de son enfance, il propose dans *Doctor Sax*, non pas d'imiter l'enfant (comme on fait l'enfant) ou de représenter l'enfance, mais d'appréhender le monde avec l'émerveillement jubilatoire de l'enfant : la capacité de se raconter des histoires (et d'y croire comme on croit au Père Noël), d'injecter du merveilleux et du fantastique dans le réel (au point que ce récit s'apparente au genre du réalisme magique), ou encore de jouer avec la matérialité du langage (bégayer la langue, ce qui implique chez Kerouac le travail de la langue mineure, la langue maternelle, le joual des Canucks du Québec, au sein de l'anglais). L'enfance est ici louée comme capacité mythopoétique, quasi-démiurgique, de se construire des mondes et de convoquer des spectres. Comme le remarque Deleuze, « [l]es tâches de l'écrivain, ce n'est pas de fouiller dans les archives familiales, ce n'est pas de s'intéresser à son enfance, [...] c'est une autre tâche de devenir enfant par l'écriture, arriver à une enfance du monde. Restaurer une enfance du monde, ça, c'est une tâche de la littérature » (*Abécédaire*). Atteindre à l'enfance du monde (et de l'art), voilà ce qui anime le projet littéraire de Kerouac en général et de *On the Road* en particulier.

Tout se passe chez Kerouac comme si la formation que promettait le roman devenait une *déformation*, un devenir-enfant plutôt qu'un passage à l'âge adulte, non pas un retour à une enfance idéalisée, mais un abandon des codes de la masculinité. L'enfance apparaît comme un rapport au monde, un joyeux refus des responsabilités, une façon de déconstruire les codes qui régissent cette identité normative que Deleuze décrit comme l'« Homme-blanc-occidental-mâle-adulte-raisonnable-hétérosexuel-habitant des villes-parlant une langue standard » (« Philosophie et minorité » 154). Malgré ce qu'en dit Kerouac qui désigne certains de ses récits comme des romans de formation (le sous-titre de *Vanity of Duluo* caractérise le récit comme une « éducation aventureuse » : « An Adventurous Education ») ou certains de ses critiques qui voient dans la Légende de Duluo un long roman d'apprentissage, les récits de Kerouac tiennent moins du *Bildungsroman* que du roman picaresque. Loin de suivre la trajectoire de la transformation d'un jeune homme en adulte et de l'acquisition d'un savoir glané au fil de ses expériences à travers le monde à la façon de Wilhelm Meister, le héros éponyme de Goethe, le narrateur et les personnages de Kerouac reviennent de leurs pérégrinations avec une image du monde qui n'a guère changé. Au lieu de devenir un homme en se mesurant au danger et à la grande Histoire, la narrateur et *alter ego* de Kerouac reconnaît lui-même qu'il a passé la guerre à « faire l'imbécile » et à « tirer au flanc » (double sens du terme « goof » ici) : « I had goofed throughout entire wartime and this is my confession » (*Vanity of Duluo* 261).

De grands enfants donc (« a bunch of goddam fools who can't grow up », *Visions of Cody* 41), ou plutôt, un devenir-enfant de l'homme qui traduit un refus de certaines conventions et contraintes : « IF I HAVE TO MAKE ADJUSTMENT TO A FUNLESS LIFE I THINK I'D RATHER COMMIT SUICIDE » (*Visions of Cody* 152), confie le narrateur de *Visions of Cody*. C'est également sous cet angle qu'il faut lire la passion de Kerouac et de ses personnages pour le camping et le scoutisme (notamment dans *The Dharma Bums* ou *Desolation Angels*), des activités d'ordinaire réservées aux jeunes enfants, au grand dam de l'auteur : « In America camping is considered a healthy sport for Boy Scouts but a crime for mature men who have made it their vocation » (*Lonesome Traveler* 149). De même, ce qu'il admire chez son meilleur ami et protagoniste de *On The Road*, ce sont les frasques et les excentricités, l'incapacité à tenir en place ou à contenir ses propos ; en d'autres termes, c'est l'enfant qu'il célèbre en lui. Son savoir, s'il en est un, est celui de l'idiot savant, de l'erreur féconde et de la blague existentielle. Le jeu sur la langue que nous avons décrit se retrouve ainsi dans les péripéties comiques qui émaillent ses récits et dans l'humour potache des personnages. À la façon du héros picaresque, les protagonistes de Kerouac sont le jouet d'événements qu'ils ne comprennent guère et, comme pour lui, leur souffrance est allégée par un tour comique, la dimension tragique désamorcée par le fou rire (« the greatest laugh in the world », *On the Road* 23 et 60) dont Deleuze souligne la force créatrice : « Le rire, et pas le signifiant. Le rire-schizo ou la joie révolutionnaire, c'est ce qui sort des grands livres, au lieu des angoisses de notre petit narcissisme ou des terreurs de notre culpabilité » (*Pensée nomade* 359). Au lieu de voir dans l'enfance une limite ontologique indépassable ou d'ironiser sur l'infantilisme supposé de certains adultes, Kerouac et ses personnages invitent le lecteur à devenir l'enfant qu'il était, à renouer avec une enfance qui est coextensive de la vie tout entière et à contempler les possibilités mythopoétiques infinies qui s'ouvrent alors à lui.

Bibliographie

- Blake, William. « Introduction », *Songs of Innocence, Songs of Experience* [1789]. *The Complete Poems*. William Blake. New York : Penguin, 1990.
- Davidson, Michael. *Guys Like Us : Citing Masculinity in Cold War Poetics*. Chicago : U of Chicago P, 2004.
- Deleuze, Gilles. « Pensée nomade » [1973]. *L'Île déserte et autres textes (1953-1974)*. Gilles Deleuze. Paris : Éditions de Minuit, 2002. 351-364.
- . « Philosophie et minorité ». *Critique*, 369 (février 1978) : 154-155.
- . *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze (avec Claire Parnet, réalisé par Pierre-André Boutang) [1988]. Paris : Montparnasse, 2004.
- Deleuze, Gilles & Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.

- Ferrebe, Alice. *Masculinity in Male-Authored Fiction, 1950-2000 : Keeping It Up*. Basingstoke, UK : Palgrave, 2005.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel* [1960]. London : Paladin, 1970.
- Ginsberg, Allen. *Journals : Early Fifties, Early Sixties*. New York : Grove Press, 1977.
- Goodman, Paul. *Growing Up Absurd : Problems of Youth in the Organized Society*. New York : Random House, 1960.
- Kerouac, Jack. *Doctor Sax : Faust Part Three*. New York : Grove, 1959 [rprt. 1987].
- . *Good Blonde and Others*. San Francisco : City Lights, 1993.
- . *Lonesome Traveler* [1960]. New York : Penguin Classics, 2000.
- . « The Revitalizing of American Letters ». *New York Public Library, Berg Collection*, 53 : 10 (May 1946) : np.
- . *On the Road*. New York : Viking, 1957 ; New York : Penguin, 1998.
- . *Pic*. New York : Grove, 1971 ; *The Subterraneans* and *Pic*. New York : Penguin Classics, 2001.
- . *Selected Letters I : 1940-1956*. Ed. Ann Charters. New York : Penguin, 1996.
- . *Vanity of Duloz. An Adventurous Education, 1935-46*. New York : Coward-McCann, 1968 ; New York : Penguin, 1994.
- . *Visions of Cody*. New York : McGraw-Hill, 1972 ; New York : Penguin, 1993.
- Podhoretz, Norman. « The Know-Nothing Bohemians ». *The Partisan Review*, 25 (1958) : 305-311.
- Wordsworth, William. « My Heart Leaps Up When I Behold » [1807]. *The Collected Poems of William Wordsworth*. William Wordsworth. Ware, UK : Wordsworth Editions, 1998. 91.