

## Jack Kerouac, *picaro* de l'âme

Yves Le Pellec

Volume 26, Number 3, Winter 1994

Roman picaresque et littératures nationales

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501054ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501054ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Le Pellec, Y. (1994). Jack Kerouac, *picaro* de l'âme. *Études littéraires*, 26(3), 45–57. <https://doi.org/10.7202/501054ar>

Article abstract

To speak of picaresque in the contemporary American novel requires a redefinition of terms. In a mobile society that glorifies freedom and the individual, and has a social hierarchy nowhere as rigid as that of feudalistic Castile, the *picaro* is less a victim than marginal. Following Henry Miller, Jack Kerouac revitalizes the picaresque mode by focusing on the U.S. of a disinherited generation and by raising to heroic stature the nearly-sanctified figure of the social delinquent. He transforms the picaresque journey into a spiritual quest but, at times, his writing attains a degree of freedom so solipsistic that he is ultimately led to adopt, unconsciously no doubt, a conventional picaresque posture that has lost its subversive character.



# JACK KEROUAC

## PÍCARO DE L'ÂME

*Yves Le Pellec*

■ Le regain de fortune qu'a connu le terme « picaresque » dans la critique, surtout anglo-saxonne, de la deuxième moitié de ce siècle a donné lieu à une réflexion extraordinairement féconde sur les origines et les caractéristiques premières de ce mode littéraire. La rigueur avec laquelle les spécialistes ont redessiné les contours du genre en son Âge d'Or espagnol<sup>1</sup> en a conduit certains à se demander si l'on est encore en droit d'utiliser le prestigieux vocable à propos du roman européen des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles et, *a fortiori*, du roman américain du XX<sup>e</sup>. Cependant, aussi précieuses et salutaires qu'aient été ces mises au point génériques, elles risquent, appliquées à la lettre, d'aboutir à une exclusion aussi stérile que l'attitude qui consisterait à refuser de considérer Beckett comme un tragédien moderne sous prétexte que sa pièce maîtresse met en scène des clochards et non des grands de ce monde. Si la vigilance des puristes a permis de corriger des dérives trop erratiques, elle s'est en général montrée rebelle à l'intégration des produc-

tions nouvelles dans la tradition née du sacrosaint corpus espagnol, avec ses greffons français et britanniques.

Or, comme les langues et les formes artistiques, comme les organismes vivants de toutes sortes, le texte picaresque a connu une évolution dont il serait vain de regretter nostalgiquement les avatars. Dès les apocryphes, plagats, traductions, ou versions édulcorées auxquels il donna lieu à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, il s'est vu dévié, dénaturé, du fait d'être adapté au goût du jour et aux particularités des cultures où il se disséminait. Il s'est, en un mot, *complexifié*, et ainsi enrichi. Écrire aujourd'hui un roman picaresque dans l'obédience absolue des codes originels relèverait de la naïveté et révélerait une cécité têtue face aux implications sémantiques de l'évolution du roman : ce ne serait qu'un exercice de style, un fade pastiche dont l'esprit picaresque, novateur et subversif par nature, serait fondamentalement absent. Si aucun des romans américains issus de la deuxième après-guerre que l'on a dit

---

1 Parmi les études marquantes, voir celles d'Alexander A. Parker, Claudio Guillén, et la précieuse « Introduction à la pensée picaresque » de Maurice Molho dans son édition des *Romans picaresques espagnols*.

« picaresques » — *The Catcher in the Rye*, *The Ginger Man*, *On the Road*, *The Adventures of Augie March*, *The Apprenticeship of Duddy Kravitz* — ne l'est *stricto sensu*, ils n'en présentent pas moins un faisceau, plus ou moins concentré mais repérable, de traits formels, tonaux ou thématiques qui permettent d'établir cette filiation lointaine. Quatre siècles séparent Lázaro de Sal Paradise, le genre a franchi les frontières, les sociétés occidentales ont évolué de la féodalité à la démocratie, l'image du gueux s'est diversifiée et intellectualisée. Mais l'esprit picaresque, sinon la lettre, subsiste : pour en prendre la juste mesure, c'est en termes d'*équivalence*, d'*analogie* qu'il faut raisonner, non de *conformité* ou de *fidélité* au canon castillan.

\* \* \*

Par sa mobilité et l'extrême diversité de ses composantes, la société des États-Unis semble à prime abord peu propice à la problématique picaresque qui, pour déployer son exercice ironique, requiert comme butoir une hiérarchie sociale fortement stratifiée, des cloisonnements de classe étanches, un ordre féodal immuable basé sur l'immémoriale assurance que la caste et le sang font l'identité de l'être. Peut-on être, pour reprendre un titre de Pierre-Yves Pétillon, « *pícaro* en démocratie<sup>2</sup> » ? En se décolonisant, les Amériques ont, idéale-

ment sinon dans les faits, rejeté les structures archaïques du Vieux Monde en promettant à ses miséreux une *tabula rasa* des catégorisations antérieures, une resocialisation radicale dans l'égalité des chances née de l'indépendance. Le chant poétique séminal qu'est *Leaves of Grass* de Walt Whitman balaye glorieusement toute trace des anciennes discriminations et barrières de classe pour fonder en droit et en gloire un *homo americanus* unique, quels que soient ses origines, son sexe, sa fortune, son métier et la couleur de sa peau. Au plan spirituel, unitarisme puis transcendentalisme se dégagent de l'élitisme luthéro-calviniste qui fondait le salut de l'âme sur la prédestination et l'élection, pour déceler en chaque être une parcelle de l'*oversoul* divin, source lumineuse à laquelle tous sont équitablement reliés. Et Henry David Thoreau — dont l'anarchisme individualiste n'est pas très éloigné au fond de l'affirmation par le *pícaro* de son droit à survivre contre un pouvoir féodal prêt à l'écraser comme un microbe — va même jusqu'à prêcher la désobéissance civile contre la toute-puissance des États lorsque ceux-ci imposent à l'individu des diktats contraires à sa nature et attentatoires à sa liberté intrinsèque.

Pourtant, malgré cette visée égalitaire, cet optimisme messianique qui se textualise dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la grande littérature américaine ne fait quasiment aucune place au thème de l'intégration réussie. Certes, le dura-

---

2 Voir l'excellent numéro 20 de *Caliban* consacré aux *Aspects du picaresque en Angleterre et aux États-Unis*. Pour une approche globale du phénomène outre-Atlantique, on y lira avec grand profit, à côté de l'article de Pierre-Yves Pétillon, celui de Marc Chénétier.

ble filon des aventures d'ascension *from rags to riches* et le succès considérable en leur temps des *success stories* d'Horatio Alger — dans lesquelles Harry Sieber voit à juste titre la forme la plus aboutie de l'antipicarisme (p. 65) — témoignent du goût du grand public pour ces récits édifiants de promotion sociale où le jeune héros démuné échappe à un possible destin de *rogue* en retroussant ses manches pour épouser l'idéologie qui fera de lui un capitaliste. Mais, pour ne prendre que trois exemples de héros tutélaires américains — le Natty Bumpoo de Cooper, le Huck Finn de Twain et le Charlot de Chaplin —, on s'aperçoit qu'à des moments charnières de l'élaboration mythopoétique nationale — la naissance du *romance* par transplantation du roman historique anglais dans la grande prairie et son contexte autochtone, l'émergence d'une inspiration et d'une langue locales sur les berges d'un Mississippi dorénavant mythique, l'âge d'or du cinéma muet —, c'est tout naturellement du côté des sans grade, des déclassés ou des asociaux que s'est orientée la figurativisation de la particularité nationale. Éternels errants, irréductibles solitaires, sympathiques coquins, vagabonds facétieux, telles seront désormais les images fictionnelles sur lesquelles se polarisera la projection d'un peuple, puis du reste du monde qui se montrera remarquablement réceptif au charme de ces figures marginales. Cette tendance, confirmée au XX<sup>e</sup> siècle par le western, le roman et le film « noirs » des années 30 et 40, le folklore *hobo*, le culte du *misfit*, a traversé l'ère formaliste du métafictionisme pour resurgir avec une nou-

velle vigueur sous des formes aussi différentes en apparence que les récits de *yuppies* cocainomanes, le néo-réalisme d'un Carver et de ses émules, ou les errances apocalyptiques des hordes sauvages de Cormac M<sup>c</sup>Carthy. En cela, la fiction américaine est particulièrement représentative du roman moderne, dont le schéma diégétique le plus courant est le parcours initiatique du *Bildungsroman*, et le thème de prédilection l'inadaptation d'un sujet au cadre axiologique qui l'enferme. Mais l'imaginaire américain a pour particularité d'avoir accordé ses lettres de noblesse à l'*outsider*, quitte à le « récupérer », au lieu de le lui dénier le droit à l'identité nationale (contrairement au destin échoué aux rebelles européens tels Céline et Genet, qui, après avoir basé leur difficile statut sur le « vomissement » du drapeau national, se sont égarés dans des causes aussi suicidaires que l'antisémitisme ou la tentation du terrorisme).

Né des archétypes du bon sauvage et du vaurien au grand cœur (le *good bad boy* cher à Leslie Fiedler), le *pícaro* américain contemporain, quel que soit le barreau qu'il occupe sur l'échelle de la délinquance et la *persona* qu'il emprunte — artiste, gangster, drogué, prostitué, motard, ou néo-cowboy du Montana —, illustre peu ou prou le précepte émersonien : « Whoso would be a man must be a nonconformist » (Emerson, p. 65). Mais toute société s'oppose aux images que les artistes donnent d'elle, en même temps qu'elle s'en nourrit. C'est de cette dialectique, particulièrement dynamique dans un Nouveau Monde à la carte des valeurs sans cesse redessinée, que

la nouvelle fiction américaine nourrit son prodigieux appétit.

\* \* \*

Le conformisme de la société étatsunienne moderne, de plus en plus oppressant à mesure qu'elle s'industrialisait et développait, au travers de ses médias triomphants, l'image standardisée d'un citoyen modèle, a conduit deux générations littéraires, la *lost* et la *beat*, à chercher le salut dans l'exil. Entre ces deux générations se dresse, agent d'une transition qu'il n'a jamais cherché à établir, la figure colossale de Henry Miller. Plus qu'aucun de ses récents prédécesseurs, européenophiles mais américanocentriques même aux plus beaux jours du Montparnasse des années 20, Miller a su ouvrir sa sensibilité de gosse de Brooklyn aux influences étrangères des paillards, aventuriers, poètes maudits européens<sup>3</sup>, de Rabelais à Rimbaud, de Van Gogh à Cendrars, jusqu'à devenir le premier écrivain américain véritablement international, voire « cosmologique ». Ses livres les plus sulfureux, d'abord publiés à Paris par l'Olympia Press, ont été interdits jusque dans les années 60 aux États-Unis.

Mais, surtout, Miller a donné l'exemple d'une renaissance de l'être par autobannissement. Pour sortir du « cauchemar climatisé », il quitte tour à tour sa femme et sa fille, son emploi de chef du personnel à la Western Union, la June mythique avec laquelle il connut une passion régénératrice et dévastatrice, pour

devenir à quarante ans clochard à Clichy. Te-naillé par la faim comme le héros de Knut Hamsun qu'il admire, vivant d'expédients et de mendicité auprès de ses compatriotes mieux nantis, volant ses amis, cherchant pitance dans les poubelles et plaisir chez les prostituées, ne respectant ni Dieu ni maître, le « je Henry Miller » des *Tropiques* a embrassé le picarisme pour s'enrichir de son cynisme, son insolence native, son impitoyable lucidité. Courtiser l'infamie, adopter cet « anti-honneur », qui condamnait Lázaro et Guzmán à une existence abjecte mais dégage le yankee de son lignage confortable, revendiquer une irrespectabilité totale, tous ces gestes symboliques permettent à l'anti-héros millérien de dépasser préjugés et contraintes, mais aussi les polarités essentielles comme l'antithèse Bien-Mal, pour naître à une irresponsabilité libératrice, un amoralisme souverain :

Once I thought that to be human was the highest aim a man could have, but I see now that it was meant to destroy me. Today I am proud to say that I am *inhuman*, that I belong not to men and governments, that I have nothing to do with creeds and principles. I have nothing to do with the creaking machinery of humanity. I belong to the earth ! (*Tropic of Cancer*, p. 229.)

L'exemple de Miller montre qu'au contraire de son ancêtre espagnol, obligé de feindre de respecter un ordre social dont il a vite perçu les vices, le nouveau *pícaro* s'abstrait progressivement des normes et séductions de sa culture d'origine jusqu'à faire sécession (*Lonesome Traveler* de Kerouac). Alors que pour Miller

---

3 Voir ses *Books in my Life*.

les valeurs établies sont encore matière à invective et objet de mépris roboratif, elles suscitent chez les écrivains de la Beat Generation plus d'inintérêt que d'indignation. Jack Kerouac, malgré son dégoût des mœurs policières fustigées en passant dans *On the Road* et *Visions of Cody*, n'a écrit qu'un seul texte ouvertement politique, « The Vanishing American Hobo », essai dont le titre indique clairement qu'il ressortit plus à la nostalgie qu'à la revendication<sup>4</sup>. Même le « Howl » de Ginsberg, manifeste *beat* s'il en est, s'apparente autant à la lamentation hébraïque et à la célébration de la déviance salvatrice qu'à la dénonciation de l'État-Moloch. La nouvelle bohème ne s'oppose pas à l'humanisme de la société libérale, elle s'en détourne. Les termes anglais de *disaffiliation* et de *disengagement*, récurrents à l'époque sous la plume des analystes de la « contre-culture » naissante, expriment clairement la teneur de sa dissidence. Il ne faudrait pas sous-estimer la force subversive d'une telle indifférence. À relire trois décennies plus tard les critiques que leur adressèrent leurs contemporains marxistes, réactionnaires, ou tout simplement bien-pensants, on est surpris de l'indignation que les Beats ont suscitée<sup>5</sup>. Plus que leur naïveté ou le mauvais goût de leurs vociférations dadaïstes, ce que leur reprochent leurs pairs lettrés, c'est d'avoir trahi l'Ivy League pour chercher le sens dans des

« sous-cultures », d'avoir renié les discours établis pour adopter la langue et les valeurs analphabètes des bas-fonds. Même le *pater familias* anarchiste Kenneth Rexroth, qui salua les nouveaux rebelles comme ses héritiers spirituels à leur arrivée à San Francisco, émet, alors que ni « Howl » ni *On the Road* n'ont encore été publiés, de sérieuses réserves sur la validité de leur choix :

I believe that most of an entire generation will go to ruin — the ruin of Céline, Artaud, Rimbaud, voluntarily, even enthusiastically. What will happen afterwards I don't know, but for the next ten years or so we are going to have to cope with the youth we, my generation, put through the atom smasher. Social disengagement, artistic integrity, voluntary poverty — these are powerful virtues and may pull them through, but they are not the virtues we tried to inculcate — rather they are the exact opposite (Rexroth, p. 338).

La dissension affichée par les Beats, jugée par des critiques de gauche dangereusement apolitique et irresponsable, se nourrit pourtant d'une revalorisation de la personne, préalable inévitable à la constitution de tout corps social : c'est un retour à la conception whitmanienne de l'individu comme unité nucléaire opposée à l'abstraction du concept de nation. Pour eux, ni le militantisme prolétarien quasi religieux des intellectuels des années 30, ni le consumérisme par lequel les États-Unis de l'époque Eisenhower prétendaient apporter le bonheur à tous dans une société sans classes, ne sont susceptibles de conduire

---

4 Il est intéressant de constater que les Angry Young Men britanniques, vivant dans une société moins prospère que celle des Beats, mettent en scène dans leurs œuvres parapicaresques (*Lucky Jim*, *Room at the Top*, *Billy Liar*) des héros imposteurs, rebelles ou mythomanes moins dégagés des contraintes socio-économiques que ne le sont leurs homologues américains.

5 Voir, pour un résumé des principaux arguments de la critique, Yves Le Pellec, « Jack Kerouac and the American Critics: a Selected Bibliography ».

à l'épanouissement de l'être et à cette « révolution de la conscience » sans laquelle tout progrès intérieur est inconcevable. En un paradoxe, parfaitement antinomique du désir d'insertion qui anime le *pícaro* classique, Kerouac s'écrie : « Everything belongs to me because I am poor » (*Visions of Cody*, p. 33). C'est vers la compagnie des laissés pour compte, des démunis dépassés par la locomotive fracassante du progrès, qu'il oriente son regard et sa plume. L'Amérique de Kerouac est foncièrement antimoderniste ; les croquis (*sketches*) qu'il en dessine dans *On the Road* et surtout dans *Visions of Cody* s'attardent sur les provinciaux, les sans-grade : Franco-Américaines de Lowell perdues dans les rues de la Big Apple, vieux cow-boys des *diners* du Colorado, épaves dormant à l'aube dans la lumière crue des gares Greyhound, paumés des *flop-houses* dont le seul souci est de trouver un repas de fortune et un quart d'alcool pour attendre le jour. Le public du cinéma de Detroit où Sal et son ami s'abritent pour passer la nuit en 1949 est un concentré de cette « autre Amérique » :

For thirty-five cents each we went into the beat-up old movie and sat down in the balcony till morning, when we were shooed downstairs. The people who were in that all-night movie were the end. Beat Negroes who'd come up from Alabama to work in car factories on a rumour ; old white bums ; young long-haired hipsters who'd reached the end of the road and were drinking wine ; whores, ordinary couples, and housewives with nothing to do, nowhere to go, nobody to believe in (*OR*, p. 229-230).

Sans doute à cause de ses origines prolétaires, par nostalgie de la communauté des « maudits

Canucks » dans laquelle il grandit et dont il restitue la densité chaleureuse avec tendresse et acuité dans *Doctor Sax*, Kerouac s'est toujours senti bien plus à l'aise et inspiré dans le milieu issu de la misère des années 30, celui des Okies steinbeckiens et des vagabonds du rail, que dans le milieu universitaire (il ne fait qu'un passage fugace à Columbia) et dans les cercles artistiques new-yorkais dont l'« intellectualisme ennuyeux » le fatigue (plus tard il souffrira le martyre quand il lui faudra jouer son rôle d'écrivain *beat* officiel face aux caméras des journalistes et aux questions des critiques). Sal, alter ego de Kerouac, se désolidarise du milieu où il aurait pu faire carrière, contrairement au *pícaro* d'antan qui n'aurait jamais boudé la chance d'appartenir à une confrérie aussi lucrative :

All my New York friends were in the negative, nightmare position of putting down society and giving their tired bookish or political or psychoanalytical reasons, but Dean just raced in society, eager for bread and love ; he didn't care one way or the other (*ibid.*, p. 13).

Les figures emblématiques de l'Amérique de Kerouac apparaissent comme des négatifs des modèles dont son père et ses maîtres auraient aimé qu'il s'inspirât. Sa curiosité d'écrivain et son romantisme de la destitution le portent vers les communautés les plus défavorisées. Ainsi il idéalise le sort des Noirs, dont on a pu dire que la ségrégation subie depuis l'époque esclavagiste leur a assigné un statut infrapicaresque comparable à celui du paysan dans la France du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Outre le fait que les Afro-Américains inventèrent le jazz,

6 Voir la table ronde sur *le Paysan parvenu* de Marivaux publiée dans les Actes du colloque sur la picaresque européenne (*Études sociocritiques*, 1976, p. 164).

dont les accents rythment *On the Road* et dont les *jam sessions* inspirent les meilleures pages du livre, Kerouac, prisonnier de clichés douteux malgré son enthousiasme indubitable, croit percevoir chez eux une aptitude à la joie de vivre, un sens de l'extase que les Blancs aliénés à la cause matérialiste ont définitivement perdu. On se souvient du passage — qui a valu à son auteur d'être taxé de « Jim Crowisme à l'envers », mais qu'Eldridge Cleaver trouva « remarquable » (Cleaver, p. 74) — où Sal arpege le quartier noir de Denver en regrettant la couleur de sa peau :

At lilac evening, I walked with every muscle aching among the lights of 27th and Welton in the Denver coloured 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 wished I were a Denver Mexican, or even a poor overworked Jap, anything but what I was so drearily, a "white man" disillusioned (OR, p. 169).

Ici se résume peut-être, de la façon la plus parlante, le picarisme ethnologique de Kerouac. Il consiste à valoriser systématiquement les exclus des ghettos au nom de l'authenticité, de la ferveur qu'ils ont su préserver, alors que les nantis ont sacrifié au confort et au conformisme la perception du pouls originel qui irrigue la vraie vie. Ce primitivisme, que d'aucuns ont jugé simpliste ou même navrant, se nourrit de la lecture d'Oswald Spengler, auquel Kerouac emprunte l'une de ses images favorites, celle des « peuples fellahs » de la terre (Spengler, II, p. 145-171), tribus pré-picaresques où perdurent le sens du sacré et l'intuition du mystère de la

création. Il est significatif que la misogynie générale de *On the Road* ne s'atténue que lors de l'évocation du couple pastoral qui unit pour un temps Sal à une jeune Mexicaine dans les champs de Californie, prélude au récit insoutenable que fera plus tard Kerouac de sa liaison douloureuse avec la prostituée aztèque morphinomane, Tristessa. En outre, c'est dans un bordel de Gregoria qu'a lieu l'orgie débridée, acmé sexuelle et en même temps épiphanie du voyage de *On the Road*, au son tonitruant du mambo, dans lequel Sal reconnaît le *beat* fondateur né sur les rives du Congo et dont la pulsation accompagnera, pense-t-il, le retour du Christ. Puis il s'endort avec ses comparses dans la jungle étouffante criblée de cris d'insectes, sous le ciel pesant du tropique du cancer — troublante coïncidence intertextuelle —, et se fond dans la nuit des origines :

I realized the jungle takes you over and you become it. Lying on top of the car with my face to the black sky was like lying in a closed trunk on a summer night. For the first time in my life the weather was not something that touched me, that caressed me, froze or sweated me, but became me. The atmosphere and I became the same (OR, p. 277).

Au cours de l'épisode mexicain, point culminant du récit (la cinquième partie n'étant qu'un épilogue), Sal comprend que « the earth is an Indian thing » (*ibid.*, p. 264). Le chavirement né du sexe et du chanvre, mais surtout cette fusion avec la terre-mère et le regard visionnaire des anges bruns des hauts-plateaux, le font sombrer dans une fièvre symbolique. C'est à Mexico, capitale du sordide et du sacré



qui inspirera à Kerouac les discordances de *Mexico City Blues*, que Dean abandonne Sal, atteint de dysenterie, comme si sa présence n'était plus nécessaire, une fois l'initiation achevée.

\* \* \*

Dean Moriarty, alias Cody Pomeray, de son vrai nom Neal Cassady, auteur de *The First Third* mais surtout inspireur de Kerouac qui devint son hagiographe et de Ginsberg qui en fit le « héros secret » de « Howl », est le plus pur *pícaro* dans le panthéon kérouackien, pourtant riche en personnages qui n'auraient pas déparé une Cour des Miracles médiévale. À la différence du poète bouffon et visionnaire Carlo Marx (Ginsberg), de Old Bull Lee (Burroughs) enlisé avec sa seringue et ses armes dans le marais interlope de La Nouvelle-Orléans, voire même de l'introuvable Hassel, voleur et fourgueur qui représente dans le livre le *hipster* de Times Square — ce « nègre blanc » *lumpen* que Mailer a élevé au rang d'existentialiste sartrien (Mailer, p. 265-305) —, Dean est à la fois radicalement asocial et archétypique de l'Ouest américain. Ce petit dur des Rocheuses, né sur la route et de la route alors que sa famille traversait en guimbarde Salt Lake City vers le rêve californien, semblait destiné à devenir ce prodigieux voleur de voitures, ce fou du volant en qui Kerouac verra l'Ahab de l'asphalte. Dean connut l'enfance problématique et peu reluisante du *pícaro* : tôt orphelin de mère, il fut élevé par son père, clochard alcoolique, dans les *skid*

*rows* de Denver, et dut très jeune subvenir à ses propres besoins entre les taudis, les salles de billard et les centres de redressement du Colorado : « In the West he'd spent a third of his time in the poolhall, a third in jail, and a third in the public library » (OR, p. 10). Dévoreur de *miles*, polygame insatiable, marathonnien du verbe, escroc dans l'âme (« con-man », dit souvent Sal), ami fidèle mais inconstant, Dean semble prêt à tous les mensonges, toutes les trahisons, pour assurer son plaisir. Mais dans l'athanor de Kerouac, comme Genet dans celui de Sartre, il est transmué en saint (« a new kind of American saint »). C'est pour suivre ce brûlot d'énergie pure, quitte à se consumer dans son sillage, que Sal se lance sur la route.

Le *pícaro* classique se subordonnait à des maîtres douteux par pure nécessité économique : les leçons apprises à leur contact lui permettaient de les surpasser en rouerie et d'élaborer sa vision pragmatique du monde. Les maîtres que se choisit Kerouac, tels Burroughs, Neal, le poète Zen Gary Snyder (le Japhy Ryder de *The Dharma Bums*) sont des éclaireurs sur la voie de l'éveil. Richard W. B. Lewis, dans *The Picaresque Saint* — titre révélateur bien que le livre n'explique pas assez la collocation des deux termes —, a signalé en son temps la métamorphose la plus symptomatique du *pícaro* dans sa représentation moderne : le néo-*pícaro* est mû par une aspiration spirituelle totalement étrangère à celles de son ancêtre, trop occupé à soulager ses crampes d'estomac ou à se constituer un pécule pour se soucier de métaphysique, au

point que le repentir tardif de Guzmán ou de Moll Flanders apparaît pour le moins accessoire, sinon insincère. Certes, on trouve dans *On the Road* quelques rares scènes d'ordre matériel, comme cet épisode hilarant où Sal, roublard Lázaro, se fait engager dans une milice privée chargée de contrôler des baraquements occupés par des travailleurs migrants, mais s'enivre avec eux au lieu de réprimer leurs libations, avant de hisser à l'envers le drapeau américain et de voler avec un compère les victuailles qu'il était censé protéger.

Mais l'essentiel est ailleurs : non dans l'accès à une quelconque promotion sociale, ni dans la satire de l'ordre qui la régit, ni même dans la recherche d'une identité viable — objectifs du picarisme traditionnel —, mais dans la quête d'une fulgurance intérieure plus proche de l'illumination que du gain. Le voyage — au double sens de trajet et de découverte — est ici *pilgrim's progress* plutôt que *rake's progress*. La pérégrination, motif structurel de l'itinéraire du gueux, devient vecteur d'une quête spirituelle, d'une tension vers un transport par nature indescriptible et qui ne peut mieux s'évoquer que par l'emploi de mots au référent incertain, comme ce « it » que Dean et Sal s'acharnent à traquer dans les improvisations des *jazzmen* entendus au hasard de la route. Ce point d'incandescence constamment recherché, à travers l'alcool, la drogue, la vitesse, l'épuisement du corps et le délire verbal, est essentiellement fugitif, sinon illusoire. Il exige toujours de nouveaux départs, engendre une frustration et une surexcitation croissantes, et entraîne un effacement des

repères où s'ancre la raison commune, un tropisme vers le gouffre du non-sens, de la perte de soi, qui est le contraire même de l'expérience du vide inscrite dans le bouddhisme ou du vitalisme mélioriste qui permettait à l'ancien *pícaro* de se maintenir à flot. Dans la troisième partie du livre qui est aussi la plus crue (*raw*), la plus nerveuse, Dean atteint un point de disjonction extrême et prend aux yeux de Sal l'aspect sidérant d'un imbécile frénétique et lumineux (« Holy Goof »). Jeans et tee-shirt souillés sur des muscles tendus à casser, pouce infecté entouré d'un pansement crasseux, traînant sa valise défoncée derrière lui, se frottant le ventre et se léchant les lèvres comme un débile comblé, incapable de répondre aux reproches des femmes, Dean a volontairement perdu l'usage de la parole et le contact avec une *doxa* devenue dérisoire :

Where once Dean would have talked his way out, he now fell silent himself, but standing in front of everybody, ragged and broken and idiotic, right under the lightbulbs, his bony mad face covered with sweat and throbbing veins, saying, "Yes, yes, yes," as though tremendous revelations were pouring into him all the time now, and I am convinced they were, and the others suspected as much and were frightened. He was BEAT — the root, the soul of Beatific (OR, p. 183-184).

Un peu plus tard, dans la scène du cinéma déjà évoquée, Sal s'imagine balayé à l'aube, et destiné à disparaître à jamais, dans le torrent de mégots et de détritrus laissés sur le sol par les noctambules du désespoir. Cette transsubstantiation ordurière, qui lui rappelle une nuit d'ivresse où il s'endormit dans un bar lové autour de la cuvette des W.-C. pour se réveiller transformé en tas d'immondices — on notera

la parenté excrémentielle avec le *Buscón* de Quevedo —, ne le révolte nullement. Elle apparaît comme une métaphore de la désintégration de l'ego dans l'anonyme magma, la coulée incessante de sang et de pus, de ruisseaux et d'égouts, dont Miller célèbre après Milton le flux<sup>7</sup>, ou comme l'acceptation de la « tendre indifférence du monde » ressentie par l'Étranger de Camus à la veille de son exécution. Le voyage, justifié au départ par l'espoir naïf de découvrir la « perle » cachée dans l'écrin de la terre américaine et par l'échappée vers les monts et merveilles d'un Ouest régénérant, ressemble de plus en plus à l'absurde répétition de l'entreprise obstinée de Sisyphe. Dans la dernière partie de *On the Road*, Dean, hagard et quasi muet, arrive à New York après avoir traversé d'une traite l'énorme continent (« [the] unbelievable huge bulge »), pour repartir immédiatement vers San Francisco sans savoir vraiment pourquoi il a entrepris ce périple contradictoire. C'est comme si les deux côtes, si fortement distinctes au début du livre, avaient perdu leur signification respective. On a l'impression que les conducteurs épiques — celui de la voiture, celui du texte — ont perdu le nord, que l'élan premier vers les lieux du sens, ou le sens des lieux, s'abolit dans une confusion complète des points cardinaux. L'itinéraire de *On the Road* s'achève en une désorientation généralisée, déjà perceptible dans la scène clé du « Spectre de la Susquehanna », chemineau symbolique qui veut rejoindre le Canada mais repart toujours, à son

insu, en sens contraire. De la même façon, Sal, déboussolé au sens le plus profond du terme, ne parvient jamais à décider s'il veut s'engager dans l'aventure exogène, le risque de l'ailleurs, ou se conforter au connu, notamment en se ressourçant régulièrement chez sa tante (en réalité, Mémère, nourricière castratrice auprès de laquelle Kerouac reviendra toujours chercher consolation et désolation). Paradoxalement, le substrat fantasmatique de ce livre-culte, perçu comme un encouragement au voyage par bientôt trois générations, révèle sans doute plus un désir de régression, une nostalgie de l'indifférenciation intra-utérine, qu'une soif réelle de se donner à l'étrangeté du monde.

\* \* \*

*On the Road* partage avec le roman picaresque classique des traits formels évidents. Outre l'énonciation autobiographique, le récit se caractérise par une structure épisodique, accumulative, chaque partie correspondant à un nouveau voyage. Cet isomorphisme entre le textuel et le diégétique contribue fortement à créer l'effet d'authenticité, de fraîcheur, auquel le livre doit en grande partie son succès, d'autant plus que l'on a dit et redit qu'il fut écrit d'un seul jet sur un rouleau de télétype (en fait il semble qu'il ait été plusieurs fois remanié). De plus, le « je » narrateur reste très discret, donnant ainsi relief à l'occurrence des faits relatés, aux étapes, présentées en quelque sorte à

---

7 Voir le passage sur « I love everything that flows », dans *Tropic of Cancer* (p. 232).

l'état brut, de l'initiation du protagoniste. L'évolution de ce dernier de l'innocence à l'expérience, de la naïveté enthousiaste de la première partie au désenchantement relatif de la dernière, n'est l'objet d'aucune relecture manifeste et ne donne que rarement lieu à un commentaire rétrospectif. Quant à la fin, elle reste ouverte, comme il se doit dans ce type de récit, car ni Sal ni Dean ne sont parvenus à une stabilité susceptible de provoquer dans l'esprit du lecteur l'illusion d'un aboutissement. En bref, le livre se veut plus présentatif qu'analytique : seuls importent l'intensité de l'instant, le rendu *pur et simple* de l'expérience vécue.

Cependant, pour prendre en compte l'idée inévitablement imprécise d'« écriture picaresque » — un peu comme Marc Chénétier parle, dans *Au-delà du soupçon*, de « picaresque verbal » à propos du travail effectué sur la langue par Nabokov et Brautigan (p. 39, 66) — c'est vers *Visions of Cody*, l'autre version de *On the Road*, qu'il faut se tourner. Ce livre qui, pour des raisons commerciales et esthétiques évidentes, ne fut publié dans sa version intégrale qu'en 1972, illustre un renouvellement des modes narratifs comparable à la rupture esthétique qu'a dû opérer en ses débuts le roman picaresque par rapport à la tradition chevaleresque ou pastorale. Si l'on accepte, ne serait-ce que comme hypothèse momentanée, l'équation picaresque = modernité, c'est *Visions of Cody* qui présente les aspects les plus audacieux du picarisme textuel kérouackien et illustre avec le plus de bonheur les principes qu'il a formulés dans ses courts traités théoriques comme « Essenti-

als of Spontaneous Prose ». Ce *patchwork* de vignettes, bribes de récit, notations diverses, dans lequel l'auteur intègre même la retranscription *in extenso* de l'enregistrement sur bande magnétique d'une conversation passablement incohérente entre Neal et lui, apparaît comme un geste absolu d'irrévérence, un pied de nez définitif aux conventions narratives qui structurent l'horizon d'attente du lecteur. Certaines phrases courent même sur une page entière, zigzaguant en tous sens, cherchant à tout décrire en un désir d'exhaustivité quasiment suicidaire, fusant sans cesse vers l'espoir d'un sommet, comme les interminables et fascinants solos de John Coltrane dans ses multiples versions de « My Favorite Things ».

Mais la liberté débridée de cette prose pouvait difficilement séduire la majorité des lecteurs, plutôt attirés par des textes plus sages, à la démesure mieux contrôlée, comme *On the Road* et *The Dharma Bums*. Kerouac s'est ainsi retrouvé seul sur sa périlleuse ligne de crête et, fatigué par les devoirs imposés par un succès tardif et ambigu, amoindri par l'alcoolisme, a fait en quelque sorte marche arrière. Ses dernières œuvres témoignent d'une régression à la fois personnelle et stylistique. D'une part il est remonté vers ses origines, cherchant à retrouver dans son arbre généalogique une dignité nobiliaire qui viendrait le dédouaner de son extraction roturière (*Satori in Paris*), tel un *pícaro* de la deuxième génération sauvé *in extremis* par le coup de théâtre final révélant qu'il est fils de comte ou de bourgeois. On s'est beaucoup interrogé, au cours de la Rencontre internationale Jack Kerouac qui s'est tenue à

Québec en 1987, sur le désarroi probablement sous-jacent à ce fantasme d'ennoblissement, attribuable, selon la majorité des participants québécois et franco-canadiens, à un déracinement culturel jamais cicatrisé<sup>8</sup>. Enfin, dans son dernier livre, truculent mais résigné (*Vanity of Duluoaz*), Kerouac adopte la posture du narrateur picaresque traditionnel. S'adressant à sa dernière femme (« wifey »), comme Lázaro plaidant auprès de son locataire *hidalgo* son droit de demeurer

cocu bienheureux, le narrateur retrace, sur un ton désabusé qui n'a plus rien à voir avec le lyrisme de son premier roman (*The Town and the City*, consacré à ces mêmes années d'apprentissage), le passage de l'espoir à la désillusion. Concluant que « tout est vanité », Kerouac fait écho au pessimisme fondamental du *pícaro*, alors même qu'il a renoncé à en réactiver la fougue.

---

<sup>8</sup> Voir les actes de ce colloque, édités par Pierre Ancil et al. : *Un homme grand. Jack Kerouac at the Crossroads of Many Cultures*.

## JACK KEROUAC, *PÍCARO DE L'ÂME*

### Références

- ANCTIL, Pierre et al. éd., *Un homme grand. Jack Kerouac at the Crossroads of Many Cultures*, actes de la Rencontre internationale Jack Kerouac (Québec, 1987), Carleton, Carleton University Press, 1990.
- CHÉNÉTIER, Marc, *Au-delà du soupçon*, Paris, Seuil, 1989.
- — —, « Picaresque et picarisme. Aspects de la fiction américaine des années 1970 », dans *Caliban*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, n° 20 (*Aspects du picaresque en Angleterre et aux États-Unis*, Maurice Lévy dir.), 1983, p. 83-100.
- CLEAVER, Eldridge, *Soul on Ice*, Dell, New York, 1968.
- EMERSON, Ralph Waldo, « Self-Reliance », dans *Critical Essays*, New York, Everyman's Library.
- Études sociocritiques*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1976 (actes du colloque sur la Picaresque européenne).
- GINSBERG, Allen, *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Pocket, 1956.
- GUILLÉN, Claudio, *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- KEROUAC, Jack, *OR = On the Road*, Harmondsworth, Penguin Books, 1972.
- — —, *Visions of Cody*, New York, M<sup>c</sup>Graw-Hill, 1972.
- LE PELLEC, Yves, « Jack Kerouac and the American Critics: a Selected Bibliography », dans *Caliban*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, n° 10 (1973).
- LEWIS, Richard W. B., *The Picaresque Saint*, New York, Baldwin, 1956.
- MAILER, Norman, *Advertisements for Myself*, Londres, Panther, 1968 [1959].
- MILLER, Henry, *The Books in my Life*, New York, New Directions, 1951.
- — —, *Tropic of Cancer*, New York, Grove Press, 1961.
- MOLHO, Maurice, « Introduction à la pensée picaresque », dans *Romans picaresques espagnols*, Maurice Molho éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1968, p. XI-CXLII.
- PARKER, Alexander A., *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 1967.
- PÉTILLON, Pierre-Yves, « *Pícaro* en démocratie », dans *Caliban*, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-le-Mirail, n° 20 (*Aspects du picaresque en Angleterre et aux États-Unis*, Maurice Lévy dir.), 1983.
- REXROTH, Kenneth, « Disengagement: the Art of the Beat Generation », dans Gene Feldman et Max Gartenberg éd., *The Beat Generation and the Angry Young Men*, New York, Citadel Press, 1958.
- SIEBER, Harry, *The Picaresque*, Londres, Methuen, 1977.
- SPENGLER, Oswald, *le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1948, 2 vol.