

Table des matières

Introduction	p. 4
Chapitre I	
1.1 Les années 60 : Journal d'un vieux dégueulasse	p. 12
1.2 Les années 70 : Contes de la folie ordinaire	p. 18
Chapitre II	
Première Partie :	
2.1 Le carnaval de Bukowski	p. 24
Seconde Partie :	
2.2 Démythification de l'Artiste	p. 33
2.3 Démythification de l'artiste des années 60	p. 36
2.4 Désacralisation des institutions littéraires : écoles et prix littéraires	p. 44
2.5 Le Roi des Animaux	p. 49
2.6 La Petite Sirène	p. 55
2.7 Élémentaire, mon cher Watson!	p. 59
2.8 Le crépuscule d'une idole :	
Analyse de <i>Night Streets Of Madness</i>	p. 63
2.9 L'Habit ne fait pas le moine :	
Analyse de <i>The Great Zen Wedding</i>	p. 66
2.10 L'Occasion fait le larron:	
Analyse de <i>The Day We Talked About James Thurber</i>	p. 72
Conclusion	p. 79

Introduction

Figure emblématique de la contre-culture, Charles Bukowski marqua les jeunes esprits et les moins jeunes de son époque par son humour mordant et son langage « torcheculatif », comme dirait Rabelais. Son époque fit de lui une vedette littéraire et ses lectures publiques avaient l'atmosphère électrique d'un concert rock.

Deux œuvres en prose font la gloire, mais aussi la mauvaise réputation de Bukowski : un recueil de chroniques et un recueil de nouvelles¹. D'abord, la publication du *Journal d'un vieux dégueulasse* lui vaut une première renommée – nationale – dans l'underground qui admire la posture du « vieux dégueulasse »; elle établit sa gloire et sa mauvaise réputation. Ensuite, celle des *Contes* lui vaut une seconde renommée – internationale – chez le grand public qui est partagé entre l'admiration et le dégoût. *Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness* confirme la gloire et la mauvaise réputation de l'écrivain. C'est l'envers de la médaille : côté pile, il devient un écrivain-culte de l'underground, côté face, une *persona non grata*, un mauvais écrivain, pour l'institution littéraire.

L'année même de la publication française des *Contes*, en 1978, Philippe Sollers publie un compte-rendu intitulé « Bukowski ou le Goya de Los Angeles » dans *Le Nouvel*

¹ À l'instar de Sollers et Thiltges, nous désignerons les *short stories* de Bukowski sous le terme générique de « nouvelle ».

Observateur, puis une quinzaine d'années plus tard, à la publication française de *Pulp*, l'ultime roman de Bukowski, dans *Le Monde*, en 1995, il fait paraître un autre compte-rendu, « Bukowski ou la folie ordinaire », où il fait de celui-ci rien de moins que l'inventeur de la littérature mauvaise : « Bukowski, c'est très répréhensible, a inventé la littérature *mauvaise*. » Sollers jette les bases de sa définition de la littérature mauvaise à partir de l'œuvre de Bukowski, la dédicace de *Pulp, to a bad writing*, n'étant pas étrangère au concept même :

La littérature « mauvaise » a ses lois : démasquer la folie ordinaire, pointer la vérité désagréable en direct, forcer sur les détails scabreux qui révulsent l'hypocrisie générale, être lyrique avec ce qui n'a pas l'air de le mériter. Pas de naturalisme : la nature est un piège. Pas de populisme non plus, cette blague des nantis quand ils travestissent la déchéance. L'expérience personnelle, point. Le plus étrange est que la vraie bonté ne puisse venir que de là. Toute autre prédication est obscène².

Sollers trace ici les grandes lignes du programme des *Contes*, lequel demande selon moi vérification et approfondissement. En effet, qu'entend-on par « littérature mauvaise » ? Est-ce synonyme de mauvaise littérature ? Voilà le genre de questions que soulève cette critique de Sollers, questions qui ont alimenté ma réflexion sur l'œuvre de l'auteur controversé.

Mon mémoire s'intéressera à l'œuvre de cet écrivain états-unien d'origine allemande autoproclamé le *dirty old man*, plus précisément à son livre le plus connu dans le monde francophone, *Les Contes de la folie ordinaire*. Il s'agira d'opérer par cette recherche

² Philippe Sollers, *Éloge de l'infini*, Paris, Éditions Gallimard (coll. Folio), 2003, p. 585.

le renversement du statut du mauvais écrivain attribué à Bukowski à celui d'écrivain mauvais pour constater le projet en cours dans les Contes. Bref, cette étude montrera que ce que certains, tels que Pétillon³, considèrent comme des défauts est plutôt la manifestation de l'originalité de Bukowski. La problématique de mon mémoire peut se formuler de la sorte : comment se construit la figure de l'écrivain mauvais, mais d'abord, qu'est-ce que ledit écrivain mauvais ? Il ne faudrait pas le confondre avec le mauvais écrivain, c'est-à-dire le cacographe. Par « mauvais », il faut plutôt entendre selon la définition générale du terme : « qui est contraire à la loi morale », « qui ne suit pas les règles », « qui ne remplit pas correctement son rôle », « qui déplaît⁴ ».

Mon hypothèse est que la figure de l'écrivain mauvais se construit d'abord par la désacralisation de l'écrivain-type. Bukowski désacralise l'écrivain en général, l'ennemi étant sans visage, et l'autre, l'écrivain en particulier, mettant un nom à l'ennemi. Il déchire à belles dents les représentants de l'institution littéraire, ayant une position officielle ou en voie d'en avoir une. D'un côté, on retrouve les prosateurs, Burroughs, Kerouac, Fitzgerald, Faulkner, Mailer, Henry Miller, etc. et de l'autre, les poètes, T. S. Eliot, Frost, Ginsberg, Pound, Robert Lowell, William Carlos Williams, etc. Il procède non seulement à la désacralisation des dieux olympiens de la littérature états-unienne, s'attirant du même coup les foudres de la critique littéraire officielle, mais à la désacralisation des deux prix littéraires les plus prestigieux, se moquant à maintes reprises du Pulitzer et du Nobel. Il entreprend de manger un « ragoût » de culture états-unienne, savante ou populaire, de son

³ Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 327-329.

⁴ *Petit Robert*, 2008.

époque et nous livre en quelque sorte sa digestion dans les *Contes*. De plus, la désacralisation de l'écrivain, mais aussi de l'homme, se manifeste selon moi sous deux formes : le rabaissement et la permutation du haut et du bas. Chez Bukowski, le bas matériel et corporel prédomine : images du corps, du manger et du boire, de la satisfaction des besoins naturels, de la vie sexuelle. Bref, nous avons là l'incarnation exemplaire de l'écrivain mauvais, lequel n'a pas la tête dans les nuages, mais les deux pieds sur terre.

Avec une approche lectorale⁵, le recueil, composé de soixante-quatre contes, peut se lire selon moi à la fois comme une entreprise de disqualification de l'image d'Épinal de l'écrivain-type made in USA (la société), préfabriquée, et de légitimation de la figure de l'écrivain mauvais, imaginée par Bukowski. Tel est l'effet de réticulation. Une telle lecture se légitime selon moi par le degré d'homogénéité dans les contes : le recueil s'homogénéise par le style et la récurrence des thèmes et des figures. Ayant retenu les leçons d'Hemingway et de H. Miller, Bukowski a un style dépouillé et aborde des thèmes tels que l'alcool, le sexe, la violence et la misère.

Bakhtine sera mon Virgile dans l'enfer organique dépeint par Bukowski à la manière d'un lointain descendant de Bosch. Telle une boussole, *L'Œuvre de François Rabelais* et *La Poétique de Dostoïevski* me serviront à ne pas perdre le nord dans ce que le traducteur des *Contes*, Jean-François Bizot, appelle le « carnaval merdique⁶ » de Bukowski. La théorie bakhtinienne du carnavalesque, dont le point de départ est le carnaval du Moyen

⁵ René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Éditions Nota Bene (collection Études), 2000, 159 p.

⁶ Jean-François Bizot, « Préface », Bukowski, Charles, *Les Contes de la folie ordinaire*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1981, p. 121.

Âge et de la Renaissance, guidera ma démarche. Elle me permettra de démontrer comment s'opèrent les renversements à l'œuvre chez Bukowski. Le second chapitre sera entièrement consacré à l'exposition de cette théorie et à son application à l'œuvre bukowskienne.

Pour Bakhtine, la littérature carnavalesquée entretient des liens directs ou indirects avec le folklore carnavalesque, où résonnent le rire et l'écho du carnaval. Voici ce qui lui permet de relier l'œuvre de Dostoïevski à la littérature carnavalesquée : les éléments de carnavalesque, mais aussi les homologues avec les structures sociales du capitalisme, comme l'a relevé Pierre V. Zima qui suggère que le capitalisme suscite une ambivalence des valeurs semblable à celle causée par le carnavalesque⁷. Selon moi, il y a un rapprochement à faire entre la société de Dostoïevski et celle de Bukowski, car si le premier vit l'émergence du capitalisme, le second en vit l'apogée par le triomphe de la société de consommation et sa contrepartie, l'underground, lequel a peu ou prou la même fonction dans la société contemporaine que le carnaval dans la société médiévale et renaissante.

Certes, il existe beaucoup d'articles consacrés à Bukowski (Guégan, Duval, Sollers, Cabau, pour ne citer que des critiques français), mais ils ne se consacrent qu'à l'homme derrière l'œuvre et non à l'œuvre elle-même. L'essai critique de Thiltges sauve la donne, puisque *Bukowski ou les Contes de la violence ordinaire* est entièrement dédié à l'œuvre de Bukowski, plus précisément au corpus romanesque. Ainsi, je suivrai l'exemple de Thiltges afin de savoir ce que Bukowski en tant qu'écrivain a dans le ventre, pour reprendre une

⁷ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Montréal, L'Harmattan (Logiques sociales), 2000, p. 109.

expression éloquente dans le cas présent, car derrière la vulgarité qui répugne ou fascine le grand public et l'institution littéraire, se trouve une œuvre.

Une étude de son œuvre est d'autant plus pertinente que nous assistons à un nouvel intérêt pour Bukowski durant la première décennie du siècle. En 2004, un groupe d'écrivains français sous la direction de Richard Combalot rend hommage à Bukowski dans un recueil tandis qu'en 2006, Alexandre Thiltges publie la première étude majeure française sur l'auteur américain, *Bukowski ou les Contes de la violence ordinaire*, à laquelle je vais fréquemment me référer au cours de ce mémoire. Deux ans plus tard, Les Éditions du Rocher font un coup double en publiant *Charles Bukowski, une vie de fou*, une biographie écrite par Howard Sounes et *Les Jours s'en vont comme des chevaux sauvages dans les collines*, l'œuvre-maîtresse en poésie de Bukowski, plus de quarante ans après sa publication aux États-Unis.

Pourquoi ai-je choisi d'étudier des nouvelles au lieu des romans dans l'œuvre en prose de Bukowski ? Car après tout, j'avais l'embaras du choix entre ses six romans : *The Post Office*, *Factotum*, *Women*, *Ham On Rye* et *Pulp*. Si j'ai choisi d'étudier les nouvelles, c'est pour la même raison qui a poussé Bakhtine à choisir des nouvelles au lieu des romans dans l'œuvre de Dostoïevski afin d'illustrer sa théorie du carnivalesque, parce que les nouvelles de Bukowski ont un plus haut degré de carnavalisation que les romans, surtout les nouvelles écrites à la fin des années 60 et celles du début des années 70, période que nous pourrions considérer comme la plus carnivalesque de Bukowski.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, je présenterai le principal protagoniste des *Contes*, c'est-à-dire le *dirty old man*, qui est une étape intermédiaire dans l'évolution du personnage d'écrivain mauvais, au centre de l'œuvre en prose de Bukowski, dont je décrirai brièvement le parcours évolutif, depuis la nouvelle *Confessions of a Man Insane Enough to Live with Beasts* jusqu'à *Hollywood*, en passant par *Notes of a Dirty Old Man*, car il est non seulement l'acte de naissance du « vieux dégueulasse », mais aussi en relation directe avec les *Contes*. Guidé par Bourdieu, je situerai Bukowski dans le champ de la littérature états-unienne des années 70. Nous verrons comment se construit la réputation de Bukowski dans la sphère sociale et établirons son choix de la marginalité par rapport aux différents mouvements de son époque.

Dans le deuxième chapitre, j'entrerai dans l'analyse à proprement parler des *Contes* afin de montrer comment la position de l'auteur dans la sphère sociale se trouve reproduite dans l'œuvre par la création de la figure de l'écrivain mauvais qui opère le renversement des valeurs de façon à se retrouver au sommet de la hiérarchie. Mais attention, comme nous prévient Bourdieu : « Là où l'on a coutume de voir une de ces projections complaisantes et naïves du genre autobiographique, il faut voir en réalité une entreprise *d'objectivation* de soi, d'autoanalyse, de socioanalyse⁸. » J'analyserai certains contes suivant le modèle proposé par André Belleau qui relève les caractères fondamentaux du carnaval et de la carnavalisation littéraire⁹. Ainsi, je serai attentif à la suppression joyeuse des distances entre

⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 56-57, édition revue et corrigée.

⁹ André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois » in *Littérature et Société*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 446 p., anthologie présentée par Jacques Pelletier avec la collaboration de Jean-François Chassay et Lucie Robert.

les hommes telle qu'elle s'établit notamment dans les lieux publics, c'est-à-dire les bars, les matches de boxe et les hippodromes, mais aussi dans les lieux privés où s'opère le contact familial, car on rentre dans les appartements comme dans un moulin dans l'univers de Bukowski. Ensuite, je m'intéresserai au rapprochement des contraires. Par exemple, dans « The Great Zen Wedding », le mariage d'un couple de jeunes hippies se transforme en joyeuses funérailles par la présence bouffonne du « vieux dégueulasse », qui, tel Pan, sème la panique chez les enfants-fleurs. Enfin, j'étudierai l'inconvenance parodique et profanatrice qui jalonne les nouvelles et qui va jusqu'au renversement des valeurs. Ainsi, dans « Life in a Texas Whorehouse », l'écrivain, représentant de l'élite intellectuelle, se retrouve dans un bordel, lieu du corps par excellence. Cette analyse permettra de relever le réalisme grotesque dépeint par Bukowski, « le Goya de Los Angeles¹⁰ », et de mieux cerner le caractère et les fonctions de la « littérature mauvaise » et de l'« écrivain mauvais » qui désacralisent à la fois l'écrivain et l'institution littéraire.

¹⁰ C'est le titre d'un compte-rendu de Philippe Sollers dans le *Nouvel Observateur* (1978).

Chapitre I

Les années 60 : *Journal d'un vieux dégueulasse*

En janvier 1969, l'année où l'affaire Charles Manson porte le coup de grâce à l'utopie hippie, en signant dans le sang la fin du rêve, Essex House, maison d'édition spécialisée dans la littérature pornographique, publie quarante chroniques de Bukowski réunies en un seul volume titré *Notes of a Dirty Old Man*. La critique littéraire tirera argument de la spécialisation de cette « maison mal famée » de North Hollywood pour étiqueter Bukowski comme pornographe sans autre forme de procès, le condamnant pour atteinte aux bonnes mœurs états-uniennes au nom de la morale puritaine, séparant le bon grain de l'ivraie.

Durant la présidence Nixon, en 1973, City Lights Books republie le recueil. Après avoir publié *Erections, Exhibitions, Ejaculations and General Tales of Ordinary Madness*, Ferlinghetti saute de nouveau sur l'occasion lorsque John Martin, l'éditeur attiré de Bukowski, refuse de publier le recueil de chroniques pour des raisons morales et littéraires : il lui reproche pour ainsi dire d'écrire comme un cochon et pour des cochons¹¹. Et l'accusé, qu'a-t-il à dire pour sa défense ? Bukowski fait son mea culpa devant John Martin. Face à son éditeur, qui est aussi un ami, il ne se voile pas la face. Il se justifie par l'appât du gain, ce qui est compréhensible dans sa situation matérielle, puisqu'à la fin des années 60, il vit

¹¹ Howard Sounes, *Charles Bukowski: Locked in the Arms of a Crazy Life*, New York, Grove Press, 1998, p. 147.

dans la pauvreté. Ainsi, les nouvelles destinées aux magazines pornographiques sont un travail alimentaire pour arrondir ses fins de mois parce qu'il ne parvient pas à joindre les deux bouts avec le salaire mensuel versé par son éditeur¹². Il tiendra un tout autre discours devant un journaliste français, Jean-François Duval. Certes, il ne se défend pas d'écrire pour des cochons, mais, par contre, il se défend d'écrire comme un cochon :

Je mettais du sexe dans ce que j'écrivais, mais il y avait aussi une autre histoire autour, que j'écrivais pour me faire plaisir... Je me disais : ils veulent du sexe, ils en auront. Mais je vais les berner. C'est comme cela que ces nouvelles sont nées. Si vous regardez bien, vous verrez bien que ce ne sont pas des histoires de sexe. Je n'ai jamais été obsédé par le sexe, mais j'ai dû l'utiliser pour vendre mes histoires¹³.

Ce qu'il justifiait par l'appât du gain dans le privé, il le justifie par la démarche artistique dans le public. Dès lors, les nouvelles destinées aux magazines ne sont plus seulement un travail alimentaire, mais aussi un exercice de style autour du sexe. Si les nouvelles sont écrites pour de l'argent, les chroniques ne le sont pas : « There was no money in it, really, but it kept me in good form and I feel the writing kept getting¹⁴. » Les chroniques destinées à *Open City* sont aussi un exercice de style autour du sexe. Il se réclame de l'influence de Boccace dans l'une de ses chroniques :

I don't write about it [le sexe] as an instrument of obsession. I write about it as a stage play laugh where you have to cry about it, a bit between acts. Giovanni Boccaccio wrote it much better. he had the distance and the style. I am still too near the target to effect total grace. people simply think I'm dirty¹⁵.

¹² *Idem*, p. 109.

¹³ Jean-François Duval, *Buk et les Beats, essai sur la beat generation suivi d'un soir chez Buk, entretien inédit avec Charles Bukowski*, Paris, Éditions Michalon, 1998, p. 137, 139.

¹⁴ Neeli Cherkovski, *Bukowski : A Life*, South Royaulton, Steerforth Press, 1997, p. 188.

¹⁵ *Notes of a Dirty Old Man*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 132.

Les quarante chroniques sont originellement parues de 1967 à 1969 dans *Open City Press*, un journal underground de Los Angeles, grand rival du *Los Angeles Free Press*. Même si les chroniques ont les mêmes thèmes, à l'origine, elles n'ont pas été écrites en vue de faire un recueil. L'idée d'un recueil ne vient pas de Bukowski lui-même, mais d'un éditeur – par contre, s'il n'y avait pas eu le succès de sa rubrique, John Bryan n'aurait jamais eu l'idée d'un recueil. En 1967, John Bryan, l'éditeur d'*Open City*, lui fait une offre qu'il ne peut refuser : tenir une rubrique hebdomadaire. En lui ouvrant les pages d'*Open City*, l'éditeur lui sert de nouveaux lecteurs sur un plateau d'argent.

À la veille de la parution de sa rubrique, Bukowski est connu pour sa poésie, mais non pour sa prose; comme la publication de son premier recueil de poèmes, *Flower, Fist and Bestial Wail* (1960), l'a fait connaître dans l'underground californien, la parution de sa rubrique hebdomadaire, suivie de près par le succès du recueil, le fait connaître hors de la Californie, dans l'underground états-unien, édifiant sa renommée littéraire naissante et sa mauvaise réputation de poète alcoolique. Aux États-Unis, il est surtout connu en tant que poète. Pourtant, au début des années 40, il veut être le nouveau Hemingway, mais il a lamentablement échoué à la prose, il n'a pas réussi à s'imposer comme nouvelliste dans les grands magazines à l'exemple d'Hemingway et de Saroyan. Certes, en 1944, le magazine *Story* accepte de publier *Aftermath of a Lenthly Rejection Slip*, mais c'est le succès sans lendemain. Ainsi, il marche sur la mince ligne qui sépare l'artiste raté et l'artiste maudit. En désespoir de cause, il se tourne vers la poésie, réussissant à s'imposer comme poète dans les petites revues. Il est non seulement connu en tant que poète, mais aussi *reconnu* comme tel par l'institution littéraire. Il a le meilleur des deux mondes : si sa prose lui vaut le succès

populaire, sa poésie, elle, lui vaut assurément la reconnaissance institutionnelle, car les critiques littéraires et les universitaires n'écrivent pas sur sa prose, mais sur sa poésie. D'abord, en 1962, R. R. Cuscaden, l'éditeur de Midwest, écrit le premier essai majeur, *Bukowski : Poet in a Ruined Landscape*, où il établit un parallèle entre l'auteur de *Flower, Fist and Bestial Wail* et celui des *Fleurs du Mal*. Cuscaden donne le coup d'envoi. Ensuite, en 1969, le poète Harold Norse introduit Bukowski dans la prestigieuse collection Penguin Modern Poets.

Bukowski ne s'arrête pas en si bon chemin. Dans l'intervalle, écrivain prolifique, il a écrit neuf recueils de poèmes en neuf ans: *Poems and Drawning*, *Longshot Pomes* [sic] *for Broke Players*, *Run with the Hunted*, *It Catches My Heart in Its Hands*, *Crucifix in a Deathhand*, *Cold Dogs in the Courtyard*, *The Genius of the Crowd*, *At Terror Street and Agony Way*, *Poems Written Before Jumping Out of an 8 Story Window*. S'ajoutent deux courts textes en prose: *Confessions of a Man Insane Enough to Live With Beasts* et *All the Assholes in the World and Mine*, l'un publié en 1965 et l'autre en mars 1966 par Ole Press. *Confessions of a Man Insane Enough to Live With Beasts* marque un retour inespéré à la prose. À partir de 1967, il alterne poésie et prose jusqu'aux derniers jours de sa vie. Il passe naturellement de la poésie à la prose pour des raisons pécuniaires, car la hiérarchisation des genres aux États-Unis se conforme à celle exposée par Bourdieu pour le champ littéraire français, c'est-à-dire que la poésie est au sommet de la hiérarchie selon le prestige alors

qu'elle est au bas de la hiérarchie inverse selon le profit commercial : « He disliked Corrington's attitude that a novel is a step up from poetry¹⁶. »

Les neuf recueils de poèmes cités plus haut sont publiés par plusieurs maisons d'édition. *It Catches My Heart in Its Hand* et *Crucifix in a Deathhand* sont publiés par Loujon Press, maison d'édition fondée par les époux Louise et Jon Webb. Les époux Webb lui mettent le pied à l'étrier. Dans un premier temps, ils publient ses poèmes dans leur magazine, *The Outsider* et dans un second temps, son deuxième et son troisième recueils de poèmes, certains exemplaires avec une dédicace pour augmenter leur valeur, puis pour couronner le tout, ils le consacrent l'*Outsider* de l'année 1962. *At Terror Street and Agony Way* est publié par Black Sparrow Press, maison d'édition fondée par John Martin. Ce dernier mise tout sur le cheval Bukowski, le « outsider ». Il publiera tous ses recueils de poèmes, mais il fera plus : poursuivant sur la voie ouverte par Jon Webb, il fera signer et illustrer le tirage de tête par Bukowski, exploitant son talent de dessinateur et de peintre naïf, puis il lui fera vendre ses archives à l'Université de Californie à Santa Barbara. À l'inverse des Webb, il paie en espèces; après la publication de *At Terror Streets and Agony Way*, il décide de verser à chaque mois cent dollars à Bukowski. Il augmente et son capital symbolique et son capital économique. À long terme, il a misé sur le cheval gagnant.

On a étiqueté Bukowski écrivain de « la seconde beat generation ». Pourtant, la *Beat Generation* n'accepte pas Bukowski comme un de ses frères d'armes, combattant à ses côtés. Certes, il a l'âge biologique des écrivains de la génération beat, mais la

¹⁶ Neeli Cherkovski, *Bukowski : A Life*, South Royaulton, Steerforth Press, 1997, p. 147.

reconnaissance de ses pairs ayant été tardive, il n'a pas l'âge artistique. Or, puisqu'il ne se sent pas un membre à part entière de la génération beat, encore moins un de ses frères d'armes, Bukowski ne donne pas son adhésion au mouvement beat, à l'origine de la contre-culture, prenant ses distances à l'égard de la bohème de Greenwich Village. Il n'a pas la cote d'amour, parce que sa poésie ne comble pas l'horizon d'attente (*Erwartungshorizont*) des Beats¹⁷; le style de Bukowski ne concorde pas avec l'attente des Beats, car il ne s'adresse pas à l'intelligentsia¹⁸. Il ne prend pas à parti le mouvement beat, il prend parti : en n'adhérant pas au mouvement beat, il se positionne par rapport aux Beats, lesquels deviennent par leur visibilité médiatique le groupe représentatif de la bohème. Il y a un monde entre Bukowski et les Beats, le monde du travail. Ce qui ne l'empêche pas de lire et de relire les œuvres des Beats : *Gasoline*, *Howl*, *Naked Lunch* pour n'en citer que les plus célèbres et bien sûr, *On the Road*, la bible des beatniks. Il ne fait pas l'unanimité chez les écrivains beat. Certes, certains Beats, lecteurs de sa poésie, tels que Ferlinghetti, le béatifient, mais la plupart d'entre eux, tels que Ginsberg, ne lui donnent pas leur bénédiction. Cela demande quelques éclaircissements, car il y a une divergence de vue fondamentale entre Ferlinghetti et Ginsberg, laquelle est fondée sur l'opposition entre les éditeurs et les écrivains; d'un côté, Ferlinghetti juge favorablement Bukowski d'un point de vue d'éditeur, parce que le fondateur de *City Lights Books* voit un producteur, donc, un produit; de l'autre côté, Ginsberg le juge défavorablement d'un point de vue d'écrivain, parce que le poète d'*Howl* voit un producteur, donc, un concurrent direct et prêchant pour

¹⁷ H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard (collection Tel), 1978, 333 p., postface de Jean Starobinski.

¹⁸ Russel Harrison, *Against the American Dream : Essays on Charles Bukowski*, Santa Rosa, Black Sparrow, 1994, p.

sa paroisse, il déclare, en *tant qu'écrivain*, que Bukowski est un poète mineur¹⁹ ; il ne reviendra pas sur sa première déclaration. Au contraire, pour enfoncer le clou, il déclarera que l'étoile de Bukowski « va pâlir, seuls quelques uns de ses poèmes resteront peut-être dans les anthologies²⁰. » Les écrivains beat ont l'esprit de clocher.

Les années 70 : Contes de la folie ordinaire

En avril 1972, l'année où l'affaire du Watergate porte le coup de grâce à la carrière politique de Nixon, City Lights Books, maison d'édition de San Francisco, spécialisée dans la littérature beat, publie soixante-quatre nouvelles réunies en un seul volume sous le titre de *Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness*, avec le visage de l'auteur, marqué de cicatrices d'*acne vulgaris*, sur la couverture. La critique littéraire tirera argument de la spécialisation de cette maison de North Beach pour l'étiqueter comme écrivain beat sans autre forme de procès, car écrivain beat et pornographe se confondent dans l'esprit de la critique, condamnant « Buk et les Beats ». Durant la présidence Reagan, en 1983, City Lights Books republie le recueil en deux volumes : le premier volume sous le titre de *The Most Beautiful Woman in Town* et le second de *Tales of Ordinary Madness*. Le titre, désamorcé de sa charge provocatrice, fait plutôt l'effet d'un pétard mouillé que d'une bombe. Les soixante-quatre nouvelles sont originellement parues de 1969 à 1972, d'une part, dans les revues pornographiques, *Adam*, *Knight* et de l'autre, dans les journaux underground, *Berkeley Barb*, *Evergreen Review*,

¹⁹ Barry Miles, *Bukowski*, London, Virgin Books Ltd., 2005, p. 131.

²⁰ Jean-François Duval, *op. cit.*, p. 8.

Nola Express, *Open City*, qui sont aussi mal vus que les revues pornographiques – par exemple, le *Berkeley Barb* survit grâce à ses « petites annonces ». Même si les nouvelles ont les mêmes thèmes que les chroniques : « la misère, l’ivresse, la défonce ou le sexe à outrance²¹ », à l’origine, elles n’ont pas été écrites en vue de faire un recueil, tout comme les chroniques. L’idée d’un recueil ne vient pas de Bukowski lui-même, mais d’un éditeur. S’il est passé à côté de la poésie de Bukowski, Ferlinghetti n’avait pas l’intention de laisser passer sa prose²². Nouvelles et chroniques, chroniques et nouvelles, incluant *Confessions* et *Assholes*, toutes sont de la même eau changée en vin par le miracle de l’artiste, étant puisée à la même source, c’est-à-dire sa vie de *bum*, dans le sens de clochard, mais aussi dans le sens – connu au Québec – de voyou : « In “Notes”, Hank treated his readers to slices of autobiography, a portrait of himself as the eternal outsider, or as he puts it “the frozen man”²³. »

En 1969, Ferlinghetti croise le chemin de Bukowski; la rencontre entre l’éditeur et le poète débouche sur la republication de *Notes of a Dirty Old Man* et la publication d’*Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness*. À la veille de la parution de son premier recueil de nouvelles, Bukowski est surtout connu en tant que chroniqueur d’*Open City*, mais non en tant que nouvelliste; comme la publication de son seul et unique recueil de chroniques le fait connaître dans l’underground états-unien, la publication de son premier recueil de nouvelles le fait connaître hors des États-Unis, chez le

²¹ Quatrième de couverture. Bukowski, Charles, *Contes de la folie ordinaire*, Paris, Éditions Grasset, 1981, 189 p.

²² Jean-François Duval, *op. cit.*, p. 53.

²³ Neeli Cherkovski, *Bukowski : A Life*, South Royaulton, Steerforth Press, 1997, p. 189.

grand public, consolidant sa renommée littéraire grandissante et sa mauvaise réputation, savamment entretenue par le principal intéressé dans ses œuvres, ses lectures publiques et ses entrevues.

Dans l'intervalle, Bukowski écrit trois recueils de poèmes en trois ans : *The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills*, *Mockingbird Wish Me Luck* et *Me And Your Sometimes Love Poems*. S'ajoute un long texte en prose, publié en 1971 par Black Sparrow; après un roman avorté, *The Way Dead Love*, il accouche de son premier roman, *Post Office*. Il passe naturellement du genre novellistique à celui romanesque comme il est passé de la poésie à la prose, la nouvelle, comme plusieurs romanciers avant lui, lui servant de ballon d'essai pour le roman: « He feared that he might not really make enough money as a writer if he did not concentrate on a long prose work [...]²⁴ » Cependant, les enjeux économiques ne sont plus les mêmes : alors qu'en 1967, il ne risque rien, puisqu'il touche un salaire comme employé à la poste, en 1969, à l'âge de quarante-neuf ans, il joue son va-tout en prenant la décision de quitter son travail. La décision irrévocable a deux conséquences. D'abord, il commence des lectures publiques : « He had always refused requests to give public reading in the past, simply because the idea terrified him, but now every dollar counted²⁵. » Ensuite, il commence à écrire un roman, lui qui un an plus tôt faisait la leçon à Corrington, expliquant que le roman américain souffrait de prévisibilité et d'absence d'audace, et que la plupart des romanciers étaient bridés par l'attention qu'ils

²⁴ Neeli Cherkovski, *Bukowski : A Life*, South Royaulton, Steerforth Press, 1997, p. 224.

²⁵ Sounes, Howard, *Charles Bukowski: Locked in the Arms of a Crazy Life*, New York, Grove Press, 1998, p. 102.

accordaient à la notion traditionnelle de savoir-faire²⁶. Puisqu'il tient en si piètre estime le genre romanesque, pourquoi veut-il écrire un roman ? La réponse est simple : il veut vivre de sa plume. Quitter définitivement son travail à la poste est non seulement la condition sine qua non pour écrire, mais surtout pour écrire un roman, *Post Office* : « It wasn't possible to write about it like I did in Post Office until I left. Only then, when I could look back on that time, did things break loose²⁷. »

Parce qu'on l'a étiqueté écrivain de « la seconde beat generation », il devient un des héros de la génération hippie. La *Love Generation* accepte Bukowski comme un de ses pères spirituels – il a l'âge « respectable » du Père: « Young people who followed *Notes of a Dirty Old Man*, often understood implicitly that an older voice spoke to them, one as defiant as they themselves strove to be²⁸. » Il a la cote d'amour parce que sa chronique baptisée *Notes of a Dirty Old Man* comble l'horizon d'attente des enfants-fleurs – c'est le baptême de feu: « Many people equated Bukowski with the youth-oriented counterculture, not knowing his relatively long history – including his wild and lonely apprenticeship as a prose writer going back to the thirties²⁹. » Or, Bukowski ne donne pas plus son adhésion au mouvement hippie qu'au mouvement beat, prenant ses distances autant à l'égard de la bohème de Haight-Ashbury qu'à l'égard de celle de North Beach. Il s'agit d'un seul et unique refus catégorique. En n'adhérant ni au mouvement beat ni au mouvement hippie, il se repositionne par rapport aux hippies. Il entre en opposition autant avec les hippies, les

²⁶ Neeli Cherkovski, *Bukowski : A Life*, South Royaulton, Steerforth Press, 1997, p. 147.

²⁷ *Idem*, p. 224.

²⁸ *Idem*, p. 190.

²⁹ *Idem*, p. 190.

beatniks des années 60, dont le porte-parole est Allen Ginsberg, récoltant ce qu'ils (Burroughs, Kerouac et lui-même) ont semé - les graines de la révolte contre l'*american way of life*, qu'avec les Beats et les psychédéliques, dont le porte-parole est Timothy Leary, et donc, à travers les hippies, il s'oppose à la *Beat Generation* et au psychédéisme. Les mouvements beat et psychédéliques sont assimilés au mouvement hippie par les médias et les hippies deviennent par leur visibilité médiatique le groupe représentatif du « Mouvement³⁰ ». Il y a un fossé entre Bukowski et les hippies, un fossé générationnel. Autre temps, autres mœurs. Le barde d'East Hollywood ne chante pas pour une génération des chants d'innocence, mais en « enfant sauvage de Whitman³¹ », il chante pour lui-même des chants d'expérience. Ce qui ne l'empêche pas de publier dans les organes du mouvement hippie : *Berkeley Barb*, *Los Angeles Free Press*, *Nola Express* pour ne citer que les plus célèbres et bien sûr, *Open City*.

L'underground accepte Bukowski comme un de ses héros de guerre, ayant combattu aux côtés de Burroughs, Corso, Ginsberg et Kerouac. Or, puisque ne changeant pas son fusil d'épaule, il ne se sent pas un membre à part entière de l'underground, encore moins un de ses héros de guerre, Bukowski ne donne pas plus sa pleine et entière adhésion à la contre-culture, engendrée de la beat generation, qu'à la culture officielle, prenant ses distances autant à l'égard de l'avant-garde bohème que de l'avant-garde consacrée. En n'adhérant ni au mouvement beat, ni au mouvement psychédélique, ni au mouvement hippie, il se replie sur une position d'outsider, *en dehors* du champ de production restreinte,

³⁰ Voir Granjon, Marie-Christine, *L'Amérique de la contestation, les années 60 aux États-Unis*.

³¹ Le titre d'un essai de Neeli Cherkovski est *Whitman's Wild Children*, dont le premier chapitre intitulé *Notes on a Dirty Old Man* est consacré à Bukowski.

parce qu'il entre en contestation autant avec la contre-culture, c'est-à-dire la marginalité elle-même, qu'avec la culture officielle et donc, à travers les Beats, les psychédéliques et les hippies, en un mot, Bukowski conteste la contestation. Il incarne à lui tout seul « la position la plus extrême de l'avant-garde, celle de la révolte contre tous les pouvoirs et toutes les institutions, à commencer par les institutions littéraires³² » comme Bourdieu le souligne à propos de Baudelaire. Selon moi, Bukowski opère un repli stratégique dans le but de créer une troisième position, celle de la littérature *mauvaise* qui lui donne une marge de manœuvre pour critiquer à la fois la culture officielle et la contre-culture. Bukowski ne se veut pas un marginal au sein de la contre-culture, mais un marginal tout court –un outsider dans la société. Ce sont la critique officielle et la critique contre-culturelle qui sans se concerter ont voulu l'intégrer à la contre-culture, comme elles avaient voulu l'associer à la *beat generation*. Pourtant, Cherkovski, le « biographe officiel » de Bukowski, est formel sur ce point : la contre-culture n'a influencé l'écrivain ni par son esthétique ni par son programme politique³³. En effet, dès les années 40, il avait trouvé son style, mais personne n'était prêt à entendre cette nouvelle voix. Cette position marginale dans la sphère culturelle entraîne la création d'une position similaire dans les nouvelles à l'étude. Voilà ce que je vais maintenant démontrer par l'analyse du texte.

³² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil, (coll. Points), édition revue et corrigée, 1998, p. 114.

³³ Neeli Cherkovski, *Bukowski : A Life*, op. cit., p. 167.

Chapitre II

Première Partie : Le carnaval de Bukowski

D'abord, avant de commencer l'analyse proprement dite, je définirai la théorie bakhtinienne du carnivalesque, ensuite, je passerai de la théorie à la pratique : j'analyserai certaines nouvelles du corpus à l'étude, *Les Contes de la folie ordinaire*. Les deux ouvrages clés de Mikhaïl Bakhtine sur le carnivalesque sont *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* et *La Poétique de Dostoïevski*. Dans le premier ouvrage, Bakhtine théorise le carnivalesque à travers l'analyse approfondie de l'œuvre de Rabelais. Le choix de Rabelais est mûrement réfléchi : l'auteur de Pantagruel est l'écrivain carnavalesqué le plus représentatif de la Renaissance, car chez ses contemporains – qui ne sont pas les moindres, Boccace, Cervantès et Shakespeare – on sent déjà la diminution du rire carnivalesque tandis que chez Rabelais, celui-ci éclate dans toute sa force. Malgré tout, il s'agit du même phénomène : la carnavalesquisation du texte³⁴.

La carnavalesquisation du texte se fait en deux temps. Dans un premier temps, du Moyen Âge à la Renaissance, le carnaval influencera directement par son existence la littérature, carnavalesquant la conscience et la conception du monde. Dans un second temps, après la Renaissance, le carnaval influencera indirectement la littérature. Cette carnavalesquisation se fait par l'introduction du vocabulaire de la place publique : en

³⁴ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points), préface de Julia Kristeva, 1970, p. 224-228.

introduisant la langue du peuple, l'écrivain fait entrer le carnaval dans la littérature. La Renaissance est un tournant décisif dans la longue histoire du carnaval, tel que l'homme l'avait connu tout au long du Moyen Âge; c'est le commencement de la fin du carnaval parce que c'est le commencement d'une société bourgeoise, essentiellement basée sur l'argent, transformant de fond en comble les rapports entre les hommes, ce qui donnera de nos jours la société de consommation. Or, dans ces conditions, il lui est impossible de subsister tel qu'il est et le carnaval s'adaptera en prenant d'autres formes, ce qui ne l'empêchera pas de disparaître progressivement de la vie des hommes pour devenir une simple manifestation folklorique, mais il ne disparaîtra pas sans laisser de traces indélébiles dans la littérature.

Sous le mot de carnaval, Bakhtine entend toute la culture populaire, ses rites, ses formes et ses images. Il laisse la porte ouverte à l'application de la théorie à des écrivains post-renaissants; il cite parmi d'autres Goethe, Thomas Mann, Hugo, Gogol et Dostoïevski. Dans le second ouvrage, plus précisément dans le chapitre IV, Bakhtine passe de la théorie à la pratique, approfondissant la théorie à travers l'analyse de l'œuvre de Dostoïevski. Dans *La Poétique de Dostoïevski*, il confirme la possibilité d'analyser les écrivains post-renaissants sous l'angle du carnivalesque. Pour démontrer la carnavalisation de certains écrivains, il propose une pirouette rhétorique : il explique la carnavalisation des écrivains modernes par l'influence des écrivains médiévaux et renaissants, lesquels étaient directement influencés par le carnaval lui-même. Or, l'influence des écrivains médiévaux et renaissants sur les écrivains modernes est un argument bien faible, bien faible parce que difficilement vérifiable pour l'analyste. Bien que, dans la majorité des cas, cela s'avère mal

aisé de le prouver, il serait pourtant possible de le faire dans le cas présent. Si Bukowski donne de lui l'image d'un béotien, il est loin de l'être et pour reprendre l'expression bien trouvée d'Hubert Juin à propos d'Isidore Ducasse; il est un « bibliothécaire infernal³⁵ », en quête du Livre : Nietzsche, Shakespeare, Boccace, Sartre, Genet, Joyce, Verlaine, Byron, T. S. Eliot, Pound, Miller, Dostoïevski, Conrad, Balzac, Rimbaud, Baudelaire, Villon, Catulle, Cervantès, Tolstoï, Platon, Hemingway, Milton, Blake, Whitman, Dante, Hamsun, etc. Tout y passe. Il suffit de lire la longue liste ci-dessus, peu exhaustive a fortiori, pour se rendre compte de l'étendue de ses connaissances littéraires, notamment en littérature états-unienne. Cependant, la question est de savoir comment valider la carnavalisation de certains écrivains, dont Bukowski, sans avoir recours à cette idée d'influence. Puisqu'il est peu crédible d'expliquer le carnavalesque par la simple évolution littéraire, comme le dit Zima³⁶, il me faut plutôt recourir aux conditions socio-historiques de production de l'écrivain. Dostoïevski fut témoin de la naissance du capitalisme. Selon Zima, la société de marché a recréé les conditions du carnaval par l'ambivalence de la valeur d'échange. En passant d'un système féodal à un système basé sur l'argent, la société de marché telle qu'on la connaît aujourd'hui est le produit d'une longue évolution où l'argent est sorti vainqueur comme mètre-étalon, c'est-à-dire comme la mesure de toute chose. La hiérarchisation sociale se fait désormais par la richesse acquise par la personne et les biens matériels deviennent les titres de noblesse.

³⁵ Hubert Juin, la préface in *Rimbaud, Cros, Corbière et Lautréamont*, Paris, Robert Laffont (coll. Bouquins), 1992, p. XI.

³⁶ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Montréal, L'Harmattan (Logiques Sociales), 2000, p. 109.

À la lecture de la partie consacrée à Bakhtine dans *Manuel de sociocritique* de Zima ou de l'article d'André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois », on peut mieux comprendre l'étendue du carnavalesque dans la littérature du vingtième siècle. Arrêtons-nous un moment pour nous mettre d'accord sur les termes à employer. En effet, on finit par s'y perdre dans la terminologie, car Bakhtine emploie indistinctement les mots « carnavalesque » et « grotesque » dans *L'œuvre de François Rabelais*, au point où on se demande si le mot carnavalesque englobe le réalisme grotesque ou l'inverse. Dans un souci de clarté, j'opterai pour le mot carnavalesque, plus fréquent sous la plume de Bakhtine. Ce qui n'empêche pas le fait qu'il soit important de définir le réalisme grotesque, la toile de fond sur laquelle apparaissent les motifs. Le réalisme grotesque est la conception esthétique née des images matérielles et corporelles de la culture comique populaire, lesquelles parlent du boire et du manger, de la satisfaction des besoins naturels, etc. Toutes ces fonctions sont liées au corps, lequel est mis à l'honneur, peu importe qu'il soit laid ou beau, vieux ou jeune, parfait ou déformé. C'est le corps sous toutes ses formes, vu sous toutes ses coutures et non le corps aseptisé tel qu'il apparaît aujourd'hui dans les publicités à la télévision ou dans les magazines.

Maintenant, il me faut recourir à votre imagination pour faire comprendre le concept du carnavalesque. Imaginez un tableau – tenez, un tableau peint par un artiste fou – un grand tableau devant vos yeux (pourquoi pas une fresque ?), plein de couleurs vives, à la démesure du sujet traité, qui n'est nul autre que le carnaval. Bien sûr, si vous avez le nez collé sur la peinture, vous risquez fort de perdre la vue d'ensemble. Ainsi, il faut un certain recul pour juger d'un tel tableau, puis après avoir reculé, il faut avancer, juste un peu, pour

voir les détails, ensuite, se déplacer à gauche et à droite pour le voir sous tous les angles. Mais revenons sur nos pas. Qu'est-ce qui ressort de l'ensemble ? Eh bien, il ressort un motif : le rabaissement. Tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait est transféré sur le plan matériel et corporel, c'est-à-dire celui de la terre et du corps. Poussé jusqu'à ses ultimes conséquences, le rabaissement provoque le renversement des valeurs, alors le haut devient le bas et vice versa. L'intronisation-détronisation fonctionne sur le même principe. Pendant le carnaval, il y avait une coutume qui consistait à l'élection d'un roi et d'une reine pour un jour seulement, puis la journée écoulée, ils étaient joyeusement détrônés. Dans le même esprit, le bouffon devenait le roi et le roi, détrôné, devenait le bouffon. L'intronisation et la détronisation étaient indissociables : à travers l'intronisation, il y avait déjà la détronisation, d'où l'ambivalence qui se dégage du rite, lequel est, selon Bakhtine, l'image la plus saisissante des changements-renouveaux. C'est pourquoi elle sera largement répandue dans la littérature³⁷. Le rôle du bouffon dans le carnaval ne s'arrête pas au rite de l'intronisation-détronisation; il est aussi le détenteur de la vérité et parce qu'il détient la vérité, on le prend pour un fou et dès lors, on ne l'écoute pas, puisque la vérité est prise pour de la sottise. Tel est le sort du bouffon tragique, subissant le même sort que Cassandre.

Alors que Bakhtine parle de mésalliances, à l'instar de Belleau, je parlerai de rapprochements des contraires³⁸. En effet, le carnaval permet ce qui est impossible pour la

³⁷ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 183.

³⁸ André Belleau, « La dimension carnavalesque du roman québécois » in *Littérature et Société*, Montréal, VLB Éditeur, anthologie présentée par Jacques Pelletier avec la collaboration de Jean-François et Lucie Robert 1994, p. 446.

culture sérieuse, officielle et monologique, c'est-à-dire le rapprochement de ce qui est séparé en temps normal. Il rapproche, mélange joyeusement le sublime et le vulgaire, le sacré et le profane, le roi et le fou, la sagesse et la sottise, la vie et la mort, la mort et la naissance, etc. Pour donner un exemple, dans *Pantagruel*, sur le bûcher où ont brûlé les chevaliers vaincus, on prépare la nourriture pour le festin, le bûcher devenant un foyer de cuisine. Contrairement à la vision officielle du monde, la vision carnavalesque du monde ne privilégie rien. Le carnaval rapproche le sacré et le profane, mais sans privilégier l'un au détriment de l'autre. Dans la vision carnavalesque, le sacré perd toute sa valeur sans le profane au même titre que l'intronisation perd la sienne sans la détronisation. La vision carnavalesque du monde s'élargit aux dimensions du cosmos, parce qu'elle ne rejette absolument rien, à l'inverse de la vision officielle, qui se définit par ce qu'elle rejette et privilégie, par exemple, le sacré au détriment du profane. Ainsi, la vision carnavalesque voit plus loin, beaucoup plus loin. Dans la mort, elle voit la naissance; l'image de la vieille femme enceinte, dont Bakhtine fait mention dans son ouvrage, n'illustre pas autre chose, c'est la mort créatrice du monde. De la même manière, la naissance comprend la mort. Le carnaval ne connaît ni la négation ni l'affirmation absolues : il relativise tout, suscitant l'ambivalence au cœur même du concept. Il clame haut et fort la vérité sur la place publique, la joyeuse vérité du peuple, parce qu'il est la *Vox Populi*.

La suppression joyeuse des distances³⁹ est une autre caractéristique du carnavalesque. Il s'agit de la fraternité entre les hommes sans distinction de classes, qui s'établit durant le carnaval. Les hommes et les femmes se réunissent sur la place publique,

³⁹ André Belleau, op. cit., p. 446.

libérés des contraintes de l'étiquette et de la décence, donc, sans avoir peur du ridicule. Pendant le carnaval, le ridicule tue pour mieux ressusciter. La suppression joyeuse des distances entre les hommes se manifeste notamment par le langage familier : les blasphèmes, les jurons et les obscénités sont mis de l'avant et selon l'utilisation, ils deviennent ambivalents. Par exemple, les blasphèmes deviennent des mots affectueux, une manière comme une autre de démontrer son affection, tout comme les louanges qui peuvent se transformer en jurons. Encore une fois, tout est relativisé. Le carnaval permet aux hommes de se dire ce qu'ils n'osent pas durant la vie normale, car hors du carnaval, ils encourent des punitions, voire la peine de mort.

Je terminerai avec l'excentricité, laquelle est intimement liée à la suppression joyeuse des distances. Qu'est-ce que l'excentricité ? L'excentricité, c'est l'adoption d'un comportement hors de la norme de la part d'un homme ou d'une femme pour exprimer autre chose⁴⁰. Celle-ci peut se manifester de bien des manières : la transformation fonctionnelle d'un ustensile en arme comme le célèbre plat à barbe de Don Quichotte devenu entre ses mains un heaume magique. De la même manière, Gargantua vole les grosses cloches de Notre-Dame de Paris pour en faire de belles clochettes à sa jument – à noter le rabaissement sous-jacent dans le cas présent, alors que l'inverse se produit avec le plat à barbe. Que ressort-il de ces deux exemples, sinon que l'excentrique trouve à un objet un usage tout différent de celui auquel il était destiné à la base ?

⁴⁰ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 183.

Dans son *Manuel de sociocritique*, Zima démontre que les conditions socio-historiques dans lesquelles l'écrivain écrit sont importantes. Il suggère que le capitalisme suscite une ambivalence des valeurs semblable à celle causée par le carnaval. À nos yeux, il y a donc un rapprochement à faire entre la société de Dostoïevski et celle de Bukowski, car si le premier vit l'émergence du capitalisme, le second en vit l'apogée par la société de consommation et sa contrepartie, l'underground. En fait, c'est à se demander si la société de consommation n'est pas plus propice à la naissance d'écrivains carnavalesques, puisque la valeur d'échange créée par le marché n'a jamais autant suscité une telle ambivalence. Quand Bukowski décède en mars 1994 à l'âge respectable de 74 ans, la boucle est bouclée : la société de consommation a pris sa vitesse de croisière et comme le train sur les rails, rien ne peut l'arrêter. Grâce aux avancées technologiques, elle a fait un pas de géant. D'une certaine manière, elle raffine ses procédés pour être plus performante afin de répondre à une demande croissante. Dans les années 60, la société états-unienne vit une ère de prospérité, la Grande Dépression est loin derrière elle. Après la Seconde Guerre mondiale, l'économie remonte la pente.

L'underground s'est constitué en réaction directe à la culture officielle, ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de relations entre les deux milieux. En effet, l'underground est un milieu où la culture officielle peut puiser de la nouveauté, c'est-à-dire de nouveaux écrivains qui finiront par faire partie intégrante de la culture contre laquelle ils luttent. Pour reprendre Bourdieu, mais d'une manière schématique, la structure supérieure – la culture officielle – est relativement indépendante de la structure inférieure – la culture

populaire, dans le cas présent, l'underground ou pour utiliser un mot aussi parlant que le premier, la contre-culture.

En suivant l'idée de Zima, nous pouvons dire que la contre-culture des années 60 a été la « soupape de sécurité⁴¹ » pour la société de consommation de même que le carnaval l'a été pour la société féodale. Par contre, l'underground n'est pas comme le carnaval, mais plutôt comme le cirque, c'est-à-dire qu'il se déplace de quartier en quartier, de ville en ville. On ne sait jamais où l'esprit de l'underground va frapper. Cependant, dans les années 60, aux États-Unis, l'underground avait planté sa tente bariolée dans la ville de San Francisco, plus précisément dans le quartier de Haight Ashbury. Cela ne veut pas dire qu'il n'est pas aussi ailleurs. En fait, c'était dans l'air du temps.

Il n'en reste pas moins que la contre-culture ne constitue pas une véritable menace pour l'ordre établi. Telles sont les conclusions qui se dégagent de deux ouvrages sur le sujet : *L'Amérique de la contestation, les années 60 aux États-Unis* et *Révolte consommée, le mythe de la contre-culture*. Pour reprendre une métaphore que Rabelais n'aurait certes pas reniée, les hippies, pour ne nommer que ceux-là, ont eu les yeux plus grands que le ventre. Les deux coauteurs de *Révolte consommée*, Joseph Heath et Andrew Potter, vont jusqu'à affirmer que la contre-culture n'a pas eu l'effet désiré, mais l'effet inverse, au lieu de détruire le capitalisme comme les hippies l'appelaient de tous leurs vœux, elle l'a tout bêtement renforcé, parce que malgré leurs belles paroles, les rebelles contre-culturels, appelés ainsi par Heath et Potter, n'ont aucunement développé une vision cohérente et c'est

⁴¹ Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Montréal, L'Harmattan (Logiques), 2000, p. ?

ce manque total de cohérence qui a tout fait échouer sur le plan politique ⁴². Il ne faut donc pas s'étonner de voir les yippies se transformer en yuppies dans les années 80, tel que Jerry Rubin, devenu un *golden boy* de Wall Street. Heath et Potter vont jusqu'à dire que le yuppie est l'évolution naturelle du yippie ou du hippie, ils affirment donc qu'il n'y a aucune contradiction dans le fait qu'un hippie se transforme en yuppie dans les années 80. Le Mouvement, comme l'appelle Granjon, est mort de sa belle mort au début des années 70 alors que la guerre fait toujours rage au Vietnam. Le temps a donné raison à Bukowski, du moins sur le plan politique, car nous qui disposons du recul nécessaire pour mesurer l'apport contre-culturel dans la politique états-unienne, nous constatons que les rebelles ont peu apporté malgré leurs belles paroles. Bukowski avait donc raison de se dissocier de l'underground.

Malheureusement pour Bukowski, même s'il avait clamé haut et fort sa non appartenance à l'underground, son nom est resté néanmoins associé à la contre-culture, en y étant même devenu l'une des figures emblématiques, mais cette volonté de se dissocier de la contre-culture, alors que d'autres écrivains ne cherchent qu'à y être associés, l'a amené selon moi à se créer une position ou, plus précisément, une fonction, celle du bouffon, parce que sa vision du monde est carnavalesque, ce qui lui a donné le recul nécessaire pour critiquer à la fois la culture officielle et la contre-culture.

⁴² Joseph Heath et Andrew Potter, *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Éditions du Trécarré, 428 p.

Démythification de l'Artiste

Je me pencherai maintenant sur les contes où il est question de la littérature états-unienne afin de dégager le processus de mythification – démythification à l'œuvre tout au long des *Contes de la folie ordinaire*, qui assume la même fonction que le rite de l'intronisation-détronisation. Dans un souci de clarté, j'irai du général au particulier : l'Artiste, l'Artiste Maudit, l'Artiste des années 60 et l'artiste, en l'occurrence, Bukowski, l'écrivain mauvais lui-même.

Bukowski divise en deux catégories les gens dans « The Gut-Wringing Machine » : les perdants et les gagnants. Cette classification effectuée par l'auteur sera extrêmement utile au cours de mon analyse, car elle servira à situer les artistes, les politiciens, les athlètes et autres dans les *Contes de la folie ordinaire*. Ainsi, gardons en tête cette liste, laquelle n'est pas la seule dressée par Bukowski, qui a l'habitude de lister. Qui sont les perdants ? Les perdants sont Cleaver, Dillinger, le Che, Malcolm X, Gandhi, Jersey Joe, Grandma Parker, Castro, Van Gogh, Villon et Hemingway. Si *eux* sont les perdants, alors qui sont les gagnants ? Les battants sont Georges Washington, Bob Hope, Mae West, Richard Nixon, Clark Gable, Joe Louis, Dinah Shore, Frank Sinatra, Babe Ruth et Marlène Dietrich. Bien sûr, avant même d'avoir fini de lire la liste, nous avons compris qu'elle est ironique.

Bukowski démythifie le mythe de l'Artiste, construit par les artistes, entretenu par les journalistes et le public. D'abord, il jette à bas les fondements du mythe de l'Artiste :

artists were intolerably dull. and near-sighted. if they made it they believed in their own greatness no matter how bad they were. if they didn't make it, it was

somebody else's fault. it wasn't because they didn't have talent; no matter how they stank they always believed in their genius. they could always trot out Van Gogh or Mozart or two dozen more who went to their graves before having their little asses lacquered with Fame. but for each Mozart there were 50,000 intolerable idiots who would keep on puking out rotten work. only the good quit the game – like Rimbaud or Rossini⁴³.

Autrement dit, il y a beaucoup d'appelés, mais peu d'élus. La réflexion du narrateur anticipe sur la théorisation de Bourdieu, selon laquelle le « non-succès est en soi ambigu, puisqu'il ne peut être perçu soit comme choisi, soit comme subi, et que les indices de la reconnaissance des pairs, qui sépare les " artistes maudits " et les " artistes ratés ", sont toujours ambigus, tant pour les observateurs que pour les artistes eux-mêmes⁴⁴. » La notion de génie est centrale dans la définition de l'artiste. Bukowski s'attaque au cliché du « génie fou » hérité de la tradition romantique, qui s'étend jusqu'à la figure d'Antonin Artaud : « don't forget Hirschman is hooked on Artaud, he figures if a man don't act crazy he ain't a genius⁴⁵. » Ici, il s'écarte des sentiers battus, là il les suit : « Artists who have worked years ahead of their time have found that out, and people of dementia and so-called hallucination have found it out too. If you are the only one to see a vision they either call you a Saint or a madman⁴⁶. »

Dans « The Big Pot Game », Bukowski poursuit son entreprise de démolition du mythe : « and it is the nature of most artists to try almost anything. they are explorative, desperate, suicidal. but the pot comes AFTER the Art is already there, after the artist is

⁴³ « All the Great Writers » in *The Most Beautiful Woman in Town & Other Stories*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 150.

⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 358.

⁴⁵ « A Popular Man » in *Tales of Ordinary Madness*, op. cit., p. 219.

⁴⁶ *Idem*, p. 235.

already there. the pot does not produce the Art ⁴⁷. » L'histoire de « The Big Pot Game » est prétexte tout désigné pour polémiquer sur l'usage de la drogue chez les artistes, mais ne négligeons pas le lieu où se déroule la polémique qui est des plus significatifs. Le narrateur est à une assemblée et donc, sur la place publique pour débattre de l'usage de la drogue chez les artistes. Qu'on me permette de citer longuement afin de faire ressortir les contrastes qui structurent le passage :

The other night I found myself at gathering – usually an unpleasant thing for me basically, I am a loner, an old sot who prefers to drink alone, maybe only hoping for a little Mahler or Stravinsky on the radio. But there I was with the maddening crowd. I won't give the reason, for that's another story, maybe longer, maybe more confusing, but standing alone, drinking my wine, listening the Doors or the Beatles or the Airplane mixed in with all the voices going, I realized I needed a cigarette. I was out. I usually am. So I saw these 2 young men nearby [...]⁴⁸

D'un côté, il y a solitude, vieillesse et musique classique, de l'autre côté, foule, jeunesse, rock. Plus loin, la liste des contrastes s'allonge un peu : d'un côté, alcool et cigarette, de l'autre, marijuana, consolidant l'idée que le narrateur est réellement un *square* : « they had to give me their pitch, their religion : cigarettes were for cubes⁴⁹. »

Démythification de l'artiste des années 60

Cette nouvelle est l'occasion de démythifier l'artiste à travers la dénonciation de l'apport créatif de la drogue, laquelle serait une des composantes essentielles de l'identité

⁴⁷ « The Big Pot Game » in *Tales of Ordinary Madness*, op. cit., p. 228.

⁴⁸ *Idem*, p. 227.

⁴⁹ *Idem*, p. 227.

artistique dans les années soixante : « [...] they can't use the stuff quietly for their pleasure; they have to make it KNOWN that they members. further, they tend to tie it in with Art, Sex and the Drop-out scene⁵⁰. » Puis il passe du général au particulier, il nomme certains artistes notoires dans les années soixante :

their Acid God Leary, tells them : " drop out. follow me." then he rents a auditorium here in town and charges them 5 dollars a head to hear him speak. then Ginsberg arrives at Leary's side. then Ginsberg proclaims Bob Dylan a great poet. Self-advertisement of the potty-chair headline-maker. America⁵¹.

Le dernier mot est une allusion à un poème de Ginsberg, *America*. Bukowski critique ainsi l'usage de la drogue chez les psychédéliques et les hippies, comme Timothy Leary et Allen Ginsberg, mais aussi il dénonce leurs coups de publicité, démasquant le mercantilisme de l'opération : les soi-disant évangélistes de l'acide ne veulent pas ouvrir l'esprit des gens, mais plutôt faire ouvrir leur portefeuille.

Parce que les artistes de son époque voient de l'originalité à consommer de la drogue, le narrateur bukowskien leur fait la leçon d'histoire, non sans une touche d'humour, sur l'importance de la drogue dans la création littéraire. Après avoir parlé de Thomas de Quincey, référence obligée lorsqu'il est question de la culture des drogues, il parle de ce qui se passait outre-manche à la même période : « in the 1830's Gautier's pot parties and sex orgy parties were talk of Paris. that Gautier wrote poetry on the side was also known. now his parties are better remembered⁵². » Il dénonce non seulement le soi-

⁵⁰ *Idem*, p. 228.

⁵¹ *Idem*, p. 228.

⁵² *Idem*, p. 228.

disant apport créatif de la drogue, mais aussi la soi-disant nouveauté de l'argot de la drogue qui l'accompagne :

but back to the " in " boy, the potheads, their language. groovy, man. like it is. the scene. cool. in. out. square. swinging. making it. baby. daddy. so forth and so on. I'd heard these same phrases – or whatever you call them – when I was 12 years old in 1932, to hear the same things 25 years later doesn't do much to endear you with the users, especially when considers them hip. much of the word-age came originally from the users of the harder stuff. the spoon and needle set, and also the old Negro jazzband boys. the terminology among the real "in" has changed now but the so-called hip-boys like duo like I asked the cigarette from – these are still talking 1932⁵³.

En dénonçant l'apport créatif de la drogue et la nouveauté de l'argot de la drogue, il nous dit la même chose que l'Ecclésiaste : *Nil novi sub sole*. Rien de nouveau sous le soleil. Il ne procède pas autrement lorsque vient le moment de dénoncer la nouvelle bohème de Greenwich Village : « I WAS IN THE VILLAGE IN THE 30'S. [...] I WAS A BOHEMIAN. I'M NO BEAT. AND I'M NO HIPPIY⁵⁴. » D'une nouvelle à l'autre, donnant un coup de marteau bien ajusté par ci et un autre par là, Bukowski démolit joyeusement l'image de l'artiste-type des années 60.

L'engagement politique est une composante de l'identité artistique au même titre que la consommation de drogues. Le narrateur bukowskien dénonce notamment les artistes engagés dans la lutte pour les droits civiques des Noirs : « Dan remembered sitting around the black bars on Central Ave., alone, long before being pro-black became the intellectual thing to do, became the con-game⁵⁵. » Il remet en doute non seulement l'engagement des

⁵³ *Idem*, p. 228.

⁵⁴ « Great Poets Die in Steaming Pots of Shit » in *Tales of Ordinary Madness*, op. cit., p. 80.

⁵⁵ « The Stupid Christs » in *Tales of Ordinary Madness*, op. cit., p. 97.

artistes, mais surtout la sincérité dudit engagement. L'artiste des années 60 ne fait que suivre le mouvement lorsqu'il s'engage pour la cause des Noirs et non pour la cause elle-même. Pis: c'est pour la drague. Le narrateur dissipe les illusions idéalistes des Blancs sur les Noirs: « and talking to them and coming away short because they talked and thought just like white men – materialistic, very⁵⁶. » Finalement, les Noirs veulent posséder ce que les Blancs possèdent et non défendre les grands idéaux de liberté comme le pensent les artistes et les intellectuels blancs. Autant le narrateur de « The Big Pot Game » remet en doute l'engagement pour la cause des Noirs, autant celui de « The Birth, Life and Death of an Underground Newspaper » remet en doute celui contre la guerre du Vietnam alors qu'il vient d'accepter d'écrire une chronique pour l'*Open Pussy* :

I finished the drink and walked over my skidrow court thinking about what is a mistake. I was almost fifty years and fucking with these long-haired, bearded kids. Oh God, groovy, daddy, oh groovy! War is shit. War is hell. Fuck, don't fight. I'd known all that for fifty years. It wasn't quite as exciting to me. Oh, and don't forget the pot. the stash. Groove, baby!⁵⁷

Ainsi, les Contes remettent en question tous les engagements pris par les artistes des années 60.

Les nouvelles visent également à désacraliser les écrivains de la *Beat Generation*. Le but avoué est la démythification du mythe Johnny Cash dans « I Shot a Man in Reno » (le titre est tiré d'une chanson de l'homme en noir), tandis que le but caché est la désacralisation de la poésie lyrique d'Allen Ginsberg par la parodie :

⁵⁶ *Idem*, p. 97.

⁵⁷ « The Birth, Life and Death of an Underground Newspaper » in *The Most Beautiful Woman in Town & Other Stories*, op. cit., p. 110.

Bukowski cried when Judy Garland sang at the N. Y. Philharmonic, Bukowski cried Shirley Temple sang I Got Animal Crackers in my Soup; Bukowski cried in cheap flophouses, Bukowski can't dress, Bukowski can't talk, Bukowski is scare of women, Bukowski has a bad stomach, Bukowski is full of fears and hates dictionaries, nuns, pennies, busses, churches, parkbenches, spiders, flies, fleas, freaks; Bukowski is old, Bukowski hasn't flown a kite for 45 years; if Bukowski were an ape, they'd run him out the tribe⁵⁸.

Bukowski parodie ici la section « Moloch » du plus célèbre poème de Ginsberg, *Howl*. Le passage cité est le premier des quatre morceaux parodiques autour desquels s'articule l'histoire; ils fonctionnent comme les refrains d'une chanson. D'ailleurs, n'est-il pas question de trois chansons dans la nouvelle ? S'il se moque de l'auteur de *Howl* sur le plan de la forme, il se moque de lui-même par les propos tenus, s'englobant dans la moquerie. Les quatre morceaux parodiques sont autant d'énumération de rabaissements que de séries de louanges-injures qui s'adressent à Ginsberg et à lui-même. Il s'injurie et en même temps fait l'éloge-injure de Ginsberg dans le second morceau parodique : « Bukowski is jealous of Ginsberg, Bukowski jealous of the Cadillac 1969 [...]»⁵⁹ » Ainsi, il met sur le même plan Ginsberg et la Cadillac, chosifiant l'auteur de *Howl*, tout comme il l'a fait avec Hemingway dans « Night Streets of Madness », titre qui n'est pas sans rappeler le célèbre poème de Ginsberg. Le dernier élément de la première série est le point culminant de la dégradation du personnage, puisqu'il est rabaissé au rang de bête : il ne sait plus s'habiller, ne parle plus, etc. Le rabaissement progresse de ligne en ligne et le lecteur assiste au dépeçage de l'humanité du narrateur.

⁵⁸ « I Shot a Man in Reno » in *Tales of Ordinary Madness*, op. cit., p. 145.

⁵⁹ *Idem*, p. 147.

Certes, Allen Ginsberg est l'objet de ses moqueries parce qu'aux yeux de Bukowski, il incarne non seulement le mouvement beat, mais aussi le mouvement hippie dont il s'est fait très tôt le porte-parole, voyant dans les hippies ses enfants, de même qu'il s'est fait celui du mouvement psychédélique avec Timothy Leary. Finalement, Ginsberg incarne à lui tout seul la contre-culture, ayant été de près ou de loin associé à tous les mouvements artistiques de l'époque, il n'y a donc rien d'étonnant à voir Bukowski se moquer de lui. Cependant, il n'est pas le seul poète beat auquel Bukowski s'en prend dans le recueil; Burroughs fait aussi les frais de son humour dans « The Day We Talked About James Thurber » :

He reminds me of you, Bukowski. There's no front. He drinks until he drops, until his eyes glaze. And this night he was crawling along the rug too drunk to get up and he looked at me and he said to me, ' They got fuck me! They got me drunk! I signed the contract. I sold all the movie rights to Naked Lunch for five-hundred dollars. Well, it's too late! '⁶⁰

Il procède de la même manière qu'avec Ginsberg. Dans le passage cité, il y a une louange-injure qui s'adresse à la fois à Burroughs et à Bukowski, dont le rabaissement ne fait que commencer :

They played me good on movie rights to Notes of A Dirty Old Man. I was drunk and they brought in an eighteen-year-old cunt with a mini up to her hips heels, and long stockings. I hadn't a piece of ass for two years. I signed away my life⁶¹.

⁶⁰ « The Day We Talked About James Thurber » in *Tales of Ordinary Madness*, op. cit., p. 141.

⁶¹ *Idem*, p. 142.

Bukowski n'a pas été plus malin que Burroughs: il a vendu ses droits pour seulement dix pour cent de la somme reçue par l'auteur de *Naked Lunch*. Répétons-le : Bukowski n'épargne personne et surtout pas lui-même. Comme la signature pour l'achat des droits de *Naked Lunch*, il décrit dans les grandes lignes la signature pour l'achat des droits de *Man with the Golden Arm* de Nelson Algren, autre roman ayant pour sujet l'héroïne. Bukowski ramène les deux romanciers à son niveau : un écrivain peu connu à l'époque. En même temps, il dénonce les procédés peu scrupuleux du monde du cinéma pour obtenir ce qu'il veut, lequel sera la matière première de son avant-dernier roman, sobrement titré *Hollywood*.

Bukowski ne se moque jamais autant de lui-même que lorsqu'il se vante. C'est dans la nouvelle intitulée « The Birth, Life and Death of an Underground Newspaper » qu'il manie avec maestro la louange-injure dans le dialogue, comme le démontre un échange entre le personnage de Bukowski et Hyans :

“No, we want you to do a column. We think you're the best writer in Los Angeles. ”

I lifted my drink. “That's a motherfucking insult! I didn't come here to be insulted! ”

“Ok, maybe you're the best writer in California! ”

“There you go! Still insulting me! ”⁶²

Bukowski procède de la manière inverse à « I Shot a Man in Reno ». Dans cette nouvelle-ci, l'exagération tend vers le bas, dans cette nouvelle-là, elle tend vers le haut. Ainsi, il exagère tellement la louange qu'elle devient une plaisanterie confinant à une *private joke*

⁶² « The Birth, Life and Death of an Underground Newspaper » in *The Most Beautiful Woman in Town & Other Stories*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 109.

entre lui et le lecteur : « Here I was the greatest living poet Auden and I couldn't even fuck a dog in the ass...⁶³ » Avec un pareil langage, comment peut-on prétendre être un poète ? Dans la même phrase, il place la poésie et la vulgarité. L'écrivain veut faire l'ange et il fait la bête. Une gradation au lieu d'une dégradation se fait dans la louange-injure, qui cumule dans la phrase suivante : « So there he was, getting the best writing in America for nothing⁶⁴. » Dans un premier temps, il associe la poésie au sexe, puis dans un second, à l'argent.

Bukowski ne ridiculise pas seulement Ginsberg et Burroughs, mais aussi Creeley : « [...] my soul still retching from the Creeley's etc. who had shit the same shitter, slept in the same bed [...]⁶⁵ » L'objet de la moquerie est autant lui-même que sa cible, c'est-à-dire qu'il mêle l'éloge et l'injure, car l'éloge est grosse de l'injure et vice versa. Il rabaisse non seulement Robert Creeley, mais aussi la poésie de celui-ci, il la ramène au fonctionnement de l'appareil digestif. La poésie de Creeley, mais aussi celle de Bukowski, est réorientée vers le « bas » matériel et corporel. Bukowski demeure dans le même registre scatologique dans « Eyes Like the Sky »: « at time they even make you wish for the careful sparwork and a constipation of Creeley and they all sound alike. Then you wish for Jeffers, a man sitting behind a rock and carving the blood of his heart between the walls⁶⁶. » Bukowski fait se côtoyer la scatologie et la poésie, l'excrémentiel et la pierre et finalement, Creeley et Jeffers. Il revient sur l'image de Robinson Jeffers retranché derrière son rempart dans « A

⁶³ *Idem*, p. 110.

⁶⁴ *Idem*, p. 119.

⁶⁵ « My Stay in the Poet's Cottage » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 83.

⁶⁶ « Eyes Like the Sky » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 178.

Quiet Conversation Piece » : « [...] and I no longer must feel like Jeffers behind a stone wall [...]»⁶⁷ » Même s'il se distance de son idole en poésie, Bukowski éprouve toujours de la sympathie pour lui, voilà pourquoi Jeffers s'oppose à Creeley. Dans la même nouvelle, il n'a plus recours à une image scatologique pour rabaisser sa bête noire et lui-même, il met sur un pied d'égalité la poésie de Creeley et la sienne avec un journal : « I outsell his Duncan, Creeley and Levertov series all put together. but it might not mean anything – they sell a lot of copies of the *L. A. Times*. Each night too but there's nothing in the *L. A. Times*»⁶⁸ . » En désacralisant la poésie, il profane l'institution littéraire :

but the Establishment is worried about its culture, culture is steadier. there's nothing as good as a museum, a Verdi opera or a stiff-neck poet to hold back progress. Lowell was rushed into the breach, after a careful check of credentials. Lowell is interesting enough not to put you but diffuse enough so as to be dangerous. the first thoughts you have after reading his work, this baby has never missed a meal or even had a flat tire or a toothache. Creeley is a near similarity, and I imagine the Establishment balanced Creeley and Lowell for some time but had to finally come up with Lowell because Creeley just didn't seem like such a very good dull guy, and you couldn't trust him much – might show up at the president's lawn party and tickle the guests with his beard. so, it had to be Lowell, and so it's Lowell we've got⁶⁹ .

Désacralisation des institutions : écoles et prix littéraires

La désacralisation de l'establishment va du général au particulier dans les *Contes de la folie ordinaire*, comme dans cet extrait de « Beer and Poets and Talk », alors qu'il désacralise l'establishment à travers le poète Lowell. D'abord, il rabaisse le poète au rang

⁶⁷ « A Quiet Conversation Piece » in *Tales of Ordinary Madness*, op. cit., p. 139.

⁶⁸ *Idem*, p. 134-135.

⁶⁹ « Beer and Poets and Talk » in *Tales of Ordinary Madness*, op. cit., p. 142.

de bébé naissant, donc, tandis que Creeley, lui, a du poil au menton, Lowell est imberbe, ayant la peau lisse du bébé. Ensuite, il affirme que Lowell n'a jamais souffert de la faim. Une nouvelle fois, il formule sa critique par le biais d'une image liée aux besoins du corps, mais il fait aussi indirectement référence à l'artiste maudit, qui, cela va de soi, doit crever de faim pour être éligible dans le club de la malédiction littéraire. Dans « Beer and Poets and Talk », il s'attaque à l'establishment en général, alors que dans « Too sensitive », il s'attaque à celui-ci en particulier :

she was very interested at the time in some short story writer called Choates or Oates or Chaos or something, who wrote deliberately dull prose that filled the long columns between the liquor and steamship ads yawns and then always ended up like with say this guy with a complete collection of Verdi and bacardi hangover murdering a little 3 years old girl in blue jumpers in some dirty New York alley at 4:13 in the afternoon. this was the New Yorker's editors balling and subnormal idea of avant-garde sophistication – meaning death always wins and that there's dirt under our fingernails⁷⁰.

Ici, l'attaque vise l'avant-garde new-yorkaise. New York est le bastion de l'establishment aux États-Unis, lequel impose ses règles à l'ensemble du pays. Sous les traits à peine déguisés de Choates se cache l'écrivaine Joyce Carol Oates. L'auteure de *Them* incarne l'establishment par son appartenance au corps enseignant universitaire – à l'époque, elle enseignait à l'université de Detroit. Bukowski déforme son nom de famille pour en tirer un effet comique, mais il se moque aussi de son style, ce qui revient au même, puisque le style d'un écrivain est sa signature, son nom fait ainsi doublement l'objet d'une déformation, d'une parodie. Puis il ajoute: « this was all done once and better 50 years ago somebody

⁷⁰ *Idem*, p. 142.

Ivan Bunin in something called *The Gentleman from San Francisco*⁷¹. » Il démasque d'une phrase la prétention moderniste de l'auteur de *Them*. Il ne fait pas autre chose que de s'attaquer à l'école du New Yorker: « since the death of James Thurber the New Yorker has been wandering like a dead bat among the ice-cave hangovers of the Chinese red guard ⁷². »

Dans sa fureur iconoclaste, Bukowski n'épargne ni l'école du New Yorker ni celle de Black Mountain : « I do suppose that the biggest snob outfit ever invented was the old BLACK MOUNTAIN group⁷³. » Par la suite, il prend conscience de l'attrape-nigaud:

he had his own thoughts but then asked me who I thought was writing the ACTUAL, new poetry, who the boys were and what the stuff was. I couldn't answer him, truly, at first I mentioned a few names: Steve Richmond, Doug Blazek, Al Purdy, Brown Miller, Harold Norse, so forth, but then I realized that I knew most of these men personally, and if not personally then through correspondence. it gave me kind of shit-twinge. if tabbed these then it would be kind of BLACK MOUNTAIN thing all over again – a grouping of another “ in ” type of thing⁷⁴.

Pourtant, il le savait parfaitement: « poetry is still the biggest snob-racket in the Arts with little poet groups battling for power⁷⁵. » Même les plus résistants peuvent succomber à la tentation.

Dans « No Stockings » et « Doing Time with Public Enemy No. 1 », Bukowski désacralise à travers l'auto-dérision les deux prix les plus prestigieux: les prix Nobel et

⁷¹ « Too sensitive » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 103.

⁷² *Idem*, p. 103.

⁷³ « Eyes Like the Sky » in *Tales of Ordinary Madness*, op. cit., p. 177.

⁷⁴ *Idem*, p. 177-178.

⁷⁵ *Idem*, p. 177.

Pulitzer. Dans la première nouvelle, le personnage-narrateur voit entrer deux policiers dans l'appartement où il a pris ses aises :

I was sitting there fairly close to the bottom of the fifth when the two cops came in. I was sitting in my shorts on the couch with my shoes and stockings off. I liked it here. quite a nice apartment.

"gentlemen " I asked, " are you from the Nobel Prize Committee ? or is it the Pulitzer ? "

"get your shoes and pants on, " said one of the them, "NOW! "

"gentlemen, do you realize you are addressing Charles Bukowski ? " I asked⁷⁶.

Dans la seconde nouvelle, le personnage-narrateur entend frapper à la porte de sa chambre :

« [...] there was knock on the door. I thought it was somebody come to give me the Nobel Prize or the Pulitzer⁷⁷. » Il s'agit de variations sur le même thème et dans les deux cas, le rire est déclenché par le comique de situation, lequel est basé d'une part sur l'incognito de Bukowski et d'autre part, sur le contraste entre Bukowski et les représentants de la loi. Dès lors, les deux prix les plus prestigieux sont désacralisés parce que leur pouvoir de consécration est remis en cause par le rire qui libère l'écrivain du poids écrasant de la tradition entretenue par les institutions officielles.

Dans le second cas, il prouve par la question adressée aux policiers qu'il est pleinement conscient de l'impertinence de ladite question et de surcroît, il tourne en dérision la situation, car étant un illustre inconnu, il n'a aucune chance de recevoir le Nobel et le Pulitzer, encore moins, comme dans le second cas, de les recevoir des mains de policiers en uniforme, lesquels incarnent l'institution ou plus précisément, l'appareil

⁷⁶ « No Stockings » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 130.

⁷⁷ « *Doing Time with Public Enemy No. 1* » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 8.

répressif d'État. La situation est d'autant plus comique que Bukowski ne se contente pas de le penser comme dans « Doing Time with Public Enemy No. 1 », il le dit aux policiers. Il pratique la surenchère en se prenant pour un grand écrivain connu de tous – comme je l'ai mentionné plus haut, la vantardise est un moyen typiquement bukowskien pour déclencher le rire du lecteur parce qu'il est toujours dans une situation ridicule quand il se vante, désamorçant le sérieux de ses déclarations. Il est pris en flagrant délit, le pantalon baissé, par les deux policiers, ce qui est une drôle de manière de « recevoir » les soi-disant membres du comité. L'anecdote nous remet en mémoire l'image burlesque d'un T. S. Eliot en caleçon roulé dans « Nighth Street of Madness », laquelle est une autre manière, à travers la personne de T. S. Eliot, de désacraliser le prix Nobel. Bref, il désacralise les prix à travers les lauréats états-uniens : Hemingway, T. S. Eliot, Faulkner, etc.

À l'instar des prix Nobel et Pulitzer, le pouvoir de consécration de la bourse Guggenheim est remis en cause dans le recueil : « the kid didn't know. The Gugg' were already set for those comfortable and fat for sucking and lurking and teaching English I or II in the universities of the land ⁷⁸. » D'abord, il utilise une abréviation pour diminuer l'importance de la bourse : « Gugg » crée une distance moqueuse entre lui et la bourse. Par ailleurs, un vieux poète s'adresse indirectement à un jeune poète; il adopte l'attitude classique du sage, détenteur de la vérité, envers les autres hommes qui le prennent pour un fou ou un sot.

⁷⁸ « A Popular Man » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 219.

Le Roi des Animaux

Dans cette partie de mon analyse, je démontrerai que le carnaval se continue sans Bukowski le personnage. Une telle démonstration prouvera que le recueil n'est pas seulement carnavalisé dans ses parties, mais dans sa totalité, et qu'il est empreint d'une profonde influence de la perspective carnavalesque du monde à travers laquelle se déconstruit la littérature pour créer la littérature mauvaise. Chacune des trois nouvelles, « Animals Crackers in My Soup », « The Copulate Mermaid of Venice, Calif. » et « Goodbye Watson », mettra en lumière un élément carnavalesque.

« Animal Crackers In My Soup » est une nouvelle digne de Philip Jose Farmer, écrivain américain connu pour son introduction de l'érotisme dans la science-fiction. Tandis que le narrateur bukowskien de « The Day We Talked About James Thurber » est indirectement animalisé, celui de « Animal Crackers In My Soup », Gordon Jennings, l'est directement : « Carol looked at me : “Come on down here, old tiger!” /“Tyger ?”/ “ ‘Tyger Tyger, burning bright...’ When you die, they’ll know you, they’ll see the stripes.” ⁷⁹ » Ainsi, le narrateur de « Animal Crackers In My Soup » s'animalise progressivement : « The next day, we ate lunch in the yard with the animals. A picnic lunch. I ate a mouthful of potato salad as a lynx walked with a silver fox ⁸⁰. » Tandis que le narrateur s'animalise, le processus inverse se produit chez le singe : « It grabbed my coat, leaped to the floor and ran

⁷⁹ « Animals Crackers In My Soup » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 210.

⁸⁰ *Idem.*, p. 209-210.

down the hall with my coat, making strange sounds ⁸¹. » Le singe s'humanise en volant le manteau du narrateur.

À l'instar du narrateur de « The Day We Talked About James Thurber », la puissance sexuelle du narrateur de « Animals Cracked in My Soup » est étroitement liée à sa puissance créatrice : Carol récite le premier vers d'un poème de William Blake, *The Tyger*, et elle le récite telle une invocation. L'orthographe des mots facilite la distinction : le « tiger » incarne la puissance virile et le « tyger », orthographié à l'ancienne, la puissance créatrice. De nouveau, il y a rapprochement entre la vie et la mort, car si Carol veut faire l'amour avec le narrateur, c'est parce que la Mort plane :

I have many dreams about it. The world is tired. Some end is coming about. People have deadened into inconsequence –rock people. They are tired of themselves. They are prayed for death and their prayers will be answered. I'm – I'm –well –I'm rather preparing a new creature to inhabit what is left of the earth. [...] These creatures will meet and breed and survive, you see ? But they must contain the best of creatures, including man, in order to survive within the small particle of life which will remain... My dreams... My dreams... Do you think I'm mad ? ⁸²

La fin du monde est proche, prophétise-t-elle. C'est pourquoi elle fait l'amour avec le serpent, puis avec le tigre avant de faire l'amour avec le narrateur, remontant la chaîne du règne animal. Du coup, l'allusion au poème de William Blake, le poète visionnaire, est pleinement justifiée par le contexte. Cependant, une autre raison justifie la mention de William Blake et de l'incipit de son plus célèbre poème dans la nouvelle. En effet, le poète

⁸¹ *Idem*, p. 205.

⁸² *Idem*, p. 211.

de *Tyger* fait partie du panthéon de la contre-culture avec Whitman, Nietzsche, Artaud, Rimbaud, etc. Carol n'est pas la seule à douter d'elle-même, le narrateur aussi doute de lui-même, et ce, dès son arrivée au Zoo Libéré : « I wasn't quite sure whether the whole thing was a giant show of D.T.'s or if I have died or if I have gone mad and was having visions ⁸³. » Il s'installe une ambiguïté : est-ce réalité ou hallucination ?

L'élément déclencheur de « *Animal Crackers In My Soup* » est exactement le même que celui « *The Day We Talked About James Thurber* » : on frappe à la porte. Dans les deux nouvelles, le *seuil* de la porte a « une signification *de point* où s'effectuent la crise, le changement radical, la cassure inattendue du destin, où des décisions sont prises, les barrières de l'interdit franchies, où l'on se retrouve ou bien se perd ⁸⁴. » Parce qu'il a franchi le seuil de la porte, Gordon n'est pas choqué le moins du monde de voir Carol faire l'amour avec le serpent, puis le lendemain avec le tigre, parce que tous les interdits, y compris la zoophilie, sont levés. À chaque fois, diffère le lieu de leurs ébats amoureux. Avec le serpent, cela se déroule sur une table basse, avec le tigre, sur une table de chêne et avec le narrateur sur un divan. Carol, je l'ai dit plus haut, remonte la chaîne du règne animal et tous trois ont un point en commun : ils sont des prédateurs. Pour mon propos, d'entre les trois, le lieu le plus intéressant est la table de chêne, laquelle est une table de cuisine puisque le narrateur prend la peine de nous dire qu'elle n'était pas à sa place : « This time Carol had a table in the center of the room. It was an oak, almost black, with

⁸³ *Idem*, p. 207.

⁸⁴ Bakhtine, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 239-240.

sturdy legs⁸⁵. » Ici, le sexe complète le manger, étant deux aspects de la Vie. Au début de la nouvelle, le tigre permettait déjà la complétude entre le manger et la défécation : « “Come on, Dopey, you gotta kove. The man can’t shit with eyes on him. He think you wanta eat.”⁸⁶ » Ainsi, le tigre permet la triple association du sexe, du manger et de la défécation, c’est-à-dire le cycle de la vie.

Les narrateurs de « The Day We Talked About James Thurber » et d’ « Animal Crackers » ont plusieurs points en commun, notamment d’être dans le même piteux état : « I had come off a long drinking bout during which time I had lost my job, my room, and (perhaps) my mind. After sleeping the night in an alley I vomited in the sunlight [...] »⁸⁷. De plus, alors que le narrateur de « The Day We Talked About James Thurber » a trouvé un dernier refuge au début de la nouvelle, celui de « Animal Crackers In My Soup » le cherche parce qu’il est à la rue. La recherche d’un refuge est aussi le point de départ de « I Shot a Man in Reno ».

Carol, la dingue du Zoo Libéré, est en quelque sorte l’équivalent féminin d’André : « She was animal, and human⁸⁸. » Elle est associée à la fois au ciel et à la terre : « The whole sky and earth ran through those eyes⁸⁹. » Alors que le narrateur de « The Day We Talked About James Thurber » réduit André à une seule partie de son anatomie – son pénis –, celui de « Animal Crackers In My Soup » décrit trois parties du corps de Carol : ses

⁸⁵ « Animals Crackers In My Soup » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983 p. 204.

⁸⁶ *Idem*, p. 206.

⁸⁷ *Idem*, p. 204.

⁸⁸ *Idem*, p. 209.

⁸⁹ *Idem*, p. 210.

cheveux, ses yeux et son vagin. Si ses yeux contiennent le ciel et la terre, ses cheveux contiennent le feu : « In the lamplight her hair was as it was the sunlight –the red showing through the brown. It was like fire inside; she was like fire inside⁹⁰. » Chez Bukowski, la couleur est ambivalente : elle peut autant être positive comme dans le cas présent que négative comme dans « Six Inches ». Tandis que Bukowski envie le pénis d'André, Gordon envie le pénis sous la forme symbolique du serpent, voulant être à sa place pour faire l'amour avec Carol : « A very fortunate snake, I felt had never such a body upon a woman⁹¹. » Carol joue le même rôle qu'André, mais elle, elle virilise directement le narrateur : « It was a kiss of love, a long kiss of love yet I still got an erection . » Carol fait sortir l'animal en lui pour qu'il redevienne un homme ou plutôt qu'il devienne un tigre humain : « There were no tigers in there that night. Just the old Tyger who had burn bright⁹². » Elle rallume le feu en lui, le feu qui est lié à la virilité. Bukowski détourne les symboles blakiens à ses propres fins et en les détournant, il réactualise dans un tout autre contexte le symbolisme blakien. Le narrateur est le Tyger en question et Carol, l'agneau sacrifié pour le bien de l'humanité. Dans « The Day We Talked About James Thurber », il est question d'un « sacrificial autel », or, il ne fait aucun doute qu'il s'agit d'une référence judéo-chrétienne et par conséquent, elle sous-entend l'objet du sacrifice, c'est-à-dire l'agneau.

Gordon et Carol célèbrent la Vie par l'acte sexuel avant la fin du monde. Tels les premiers chrétiens de l'Antiquité, ils attendent l'apocalypse d'un jour à l'autre :

⁹⁰ *Idem*, p. 211.

⁹¹ *Idem*, p. 208.

⁹² *Idem*, p. 212.

I repeated this many times and, then, wildly lost, I thrust it in and out, feeling it growing, we climbed upward together as one – the perfect langage – we climbed past everthing, past history, past ourselves, past ego, past mercy and examination, past everything but the occult joy savoring Being⁹³.

Comme dans « The Day We Talked About James Thurber », l'image du poisson sur l'hameçon revient pour décrire l'acte sexuel dans « Animal Crackers In My Soup ». Pourtant, il ne s'agit pas seulement de sexe, mais d'amour : « Our relationship went on, sexual and spiritual [...] »⁹⁴ » De leur relation sexuelle et spirituelle naîtra un enfant, le fruit de leurs amours, dont le narrateur attribue la cause à un verre d'eau. Or, l'eau est le symbole de la vie. Cependant, le narrateur ne jouira pas longtemps de sa nouvelle vie de famille, car les rêves de Carol se réalisent malheureusement à la fin de la nouvelle. La description de la fin du monde de Bukowski est une vision digne de l'Apocalypse de Saint-Jean et mérite d'être citée dans son entièreté :

I looked at the child – impossible, medically impossible : it was a tiger, a bear, a snake and a human. It was an elk, a coyote, a lynx and a human. It did not cry. Its eyes looked upon me and knew me, and I knew it. It was unbearable, Man, Superman and Superbeast. It was totally impossible and it looked upon me, the Father, one of the fathers, one of many many fathers... and the edge of the sun gripped the hospital and the whole hospital began to shake, the babies roared, lights went on and off, a flash of purple crossed the glass partition in front their chains and down upon the babies. The nurse stood here there holding my child and smiling as the first hydrogen fell upon the city of San Francisco⁹⁵.

Trois éléments retiennent mon attention dans la description de la fin du monde. D'abord, dans la toute dernière phrase de la nouvelle, sont rapprochés la naissance du fils et la fin du

⁹³ *Idem*, p. 212.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 216.

monde, en d'autres termes, la vie et la mort. Néanmoins, ce qui a entièrement retenu mon attention, c'est ce que nous avons déjà repéré plus tôt dans la nouvelle: l'animalisation. L'enfant du narrateur est directement animalisé : il est à la fois un tigre, un ours, un serpent, un élan, un coyote et un lynx, dont la description n'est d'ailleurs pas sans rappeler les créatures grotesques qui peuplent les tableaux de Bosch. Tout comme l'enfant, le narrateur est lui aussi animalisé, mais il l'est indirectement. C'est pourquoi le narrateur bukowskien n'est plus le Père, mais un père parmi tant d'autres. L'animalisation met sur un pied d'égalité les animaux et l'humain, celui-là n'étant plus supérieur aux animaux : il n'est plus le roi des animaux. Ensuite, par l'animalisation de l'enfant, Bukowski rabaisse le surhomme nietzschéen au rang de superbête. Qui veut faire l'ange fait la bête. Certes, à travers le rabaissement grotesque du surhomme, Bukowski désacralise Nietzsche, mais surtout il démolit à coups de marteau Nietzsche, l'idole des années 60.

La Petite Sirène

Les deux ivrognes de « The Copulating Mermaid of Venice, California », Bill et Tony, ne célèbrent pas autrement la Vie que Gordon et Carol :

“Christ, Bill, it was beautiful, beautiful!”

“You're crazy! You just fucked a dead woman!”

“And you've been fucking dead women all your life – dead women with dead soul, and dead pussies – only you didn't know it! I'm sorry, Bill, she was a beautiful fuck. I have no shame.”⁹⁶

⁹⁶ « The Copulating Mermaid of Venice, Calif. », in *The Most Beautiful Woman in Town*, op. cit., p. 160.

Il faut accorder une attention toute particulière aux jurons et expressions chez Bukowski, car ils revêtent une signification de deuxième degré. Ainsi, dans le passage cité, le juron « Christ » devient plus qu'une simple interjection : il remet en mémoire l'épisode de la résurrection de Lazare.

L'acte sexuel devient la joyeuse célébration de la Vie à travers la Mort : « Then he walked over the bed, began kissing the breasts, running his hands through her long hair, and then finally *kissing* that dead mouth in a kiss from the living to the dead ⁹⁷. » Cela est en partie explicite dans le titre lui-même de la nouvelle. Le choix délibéré du verbe *copulate* au lieu de *fuck* comme dans « The Fuck Machine » induit plus la notion de procréation que de plaisir. Sinon, pourquoi choisir *copulate* ? Par conséquent, l'auteur rapproche la vie et la mort. Finalement, les deux voleurs de cadavres profanent la Mort pour sacraliser la Vie, parce que la folie de l'ivresse lève l'interdit de la nécrophilie. Les vivants sont plus morts que les morts et les morts sont plus vivants que les vivants :

“She doesn't look dead to me,” said Bill.

“She is.”

“But look at those breasts! Those thighs! That pussy! That pussy : it still look alive!”

“Yeah,” said Tony, “the pussy, they say : it's the first thing to come and the last thing to go.”

Bukowski pensait-il à Edgar Poe lorsqu'il écrit la nouvelle ? Dans un passage de *La Genèse d'un poème*, Poe écrivait :

⁹⁷ *Ibid.*, p. 159-160.

De tous les sujets, quel est *le plus* mélancolique selon l'intelligence *universelle* de l'humanité ? La Mort, réponse inévitable. Et quand, dis-je, ce sujet le plus mélancolique de tous, est-il le plus poétique ? D'après ce que j'ai déjà expliqué assez amplement, on peut facilement deviner la réponse : C'est quand il s'allie intimement à la Beauté. Donc, la *mort* d'une belle *femme* est incontestablement le plus poétique sujet du monde [...] ⁹⁸

Puisqu'il est impossible de parler de Poe dans la langue française sans évoquer le nom de l'auteur des *Fleurs du Mal*, rappelons également la définition de la Beauté selon Baudelaire : « Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer à la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires – tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne [...] ⁹⁹ ». Au lieu d'associer la Beauté à la Mort, Bukowski l'associe à la Vie. Le renversement est total : d'une histoire mélancolique et malsaine en puissance, il fait une histoire joyeuse et saine. Bien sûr, il y a de la tristesse à la fin de la nouvelle, lorsque Tony va pleurer dans la voiture, c'est le *animal triste post coitum* prenant conscience que la chair est triste.

Ce n'est plus *La Mort à Venise*, mais *La Vie à Venise*. Dès lors, il m'est impossible de mettre en doute l'importance du lieu où se déroule la nouvelle. Venice par sa résonance à l'oreille évoque la ville de l'amour. Voilà ce qui vient à l'esprit du lecteur, mais aussi Venise est une ville d'eau. La « sirène » s'offre nue à l'amour dans sa passivité non consentante –son immobilité de cadavre. Pour Tony le romantique, il ne s'agit pas seulement de sexe, mais aussi d'amour : « “Wonder what her name was!” asked Tony, “I'm

⁹⁸ Poe, Edgar Allan, *Contes-Essais-Poèmes*, Paris, Éditions Robert Laffont (collection Bouquins), 1989, traduction de Charles Baudelaire et de Mallarmé, complétée de nouvelles de Jean-Marie Maguin et Claude Richard, p.

⁹⁹ Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, (collection Bouquins), 1996, p. 394.

in love.”¹⁰⁰ » Parce qu’il est follement amoureux d’elle, il lui vient à l’esprit de la rendre à la mer. Le passage rappelle celui de la mort d’une célèbre héroïne de Shakespeare :

Then he’d see her –that long, long hair, She was just a mermaid. Maybe she was mermaid. Finally, Tony floated her out beyond the breakers. It was quiet. Halfway between moon and sunrise. He floated with her some moments. It was very quiet. A time within time and time beyond time.

Finally, he gave the body a little shove. She floated off, half underwater, the strands of long hair whirling about the body. She was still beautiful, dead or whatever she was.

She began to float away from him caught in some tide. The sea had her¹⁰¹.

La Reine compare la blanche Ophélie à une sirène dans une description poétique que seul l’auteur d’*Hamlet* pouvait nous donner¹⁰². Tony la renvoie à son élément : l’eau, qui est traditionnellement associée à la femme. Le passage se conclut par la réplique de Bill : « Yeah, Shark meat¹⁰³. » D’un seul coup, nous passons du romantisme au réalisme grotesque. En une seule phrase, ce que les Anglais appellent « punchline », Bill résume le cycle de la vie. Si la nouvelle nous paraît au premier abord d’un réalisme sordide à cause du sujet, après une analyse approfondie, nous nous apercevons qu’elle va au-delà de la sordidité du sujet, car un réalisme grotesque se dégage de « The Copulating Mermaid of Venice, Calif. ».

¹⁰⁰ « The Copulating Mermaid of Venice, Calif. », in *The Most Beautiful Woman in Town*, op. cit., p. 160.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 162.

¹⁰² Hamlet, Acte IV, Scène II, Vers 164-180.

¹⁰³ « The Copulating Mermaid of Venice, Calif. », in *The Most Beautiful Woman in Town*, op. cit., p. 162.

Élémentaire, mon cher Watson!

Dans son essai sur Bukowski, intitulé *Bukowski ou les Contes de la violence ordinaire*, Alexandre Thiltges établit le lien entre l'œuvre bukowskienne et la théorie bakhtinienne du carnaval, basée sur l'étude de Rabelais. Dans sa biographie de Bukowski, sobrement intitulé *Charles Bukowski*, Barry Miles ne fait aucun rapprochement entre l'œuvre bukowskienne et la théorie bakhtinienne du carnaval. Bien qu'il cite Rabelais en exemple pour la forme narrative utilisée dans *Gargantua et Pantagruel*, il n'approfondit pas le lien établi entre Bukowski et Rabelais. Par contre, il fait un rapprochement entre l'œuvre bukowskienne et la théorie benjaminienne du flâneur¹⁰⁴, basée sur l'étude de Baudelaire. Ni l'essayiste français ni le biographe américain n'ont rapproché la théorie bakhtinienne du carnaval et celle benjaminienne du flâneur alors que celles-ci se rejoignent en un endroit : la place publique. Ainsi, la théorie benjaminienne du flâneur enrichit celle bakhtinienne du carnaval.

Le recueil contient plusieurs histoires de chevaux, mais d'entre elles, j'ai choisi « Goodbye Watson » pour démontrer l'importance de l'hippodrome, qui représente la place publique dans la nouvelle. Mais commençons par une citation tirée de « Another Horse Story » : « Hemingway had his pulls. Give me a horse's ass – that gets there first ¹⁰⁵. » Certes, Hemingway aimait les courses de taureaux et Bukowski les courses de chevaux, mais son hobby a plus en commun avec celui de Dostoïevski, la roulette, qu'avec celui

¹⁰⁴ Barry Miles, *Charles Bukowski*, London, Virgin Books Ltd., 2005, p. 76, 116 et 166.

¹⁰⁵ « Another Horse Story » in *The most beautiful woman in town*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 108.

d'Hemingway. Chez Dostoïevski tout comme chez Bukowski, le jeu a un caractère ambivalent, car à travers le jeu, s'affrontent chance et malchance, bonheur et malheur, ascension et chute, acquisition et perte, vie et mort, comme nous le voyons dans « Goodbye Watson » : « I've discussed this thing with a friend of mine who has many years at the track. he's often done the same thing and calls it the "death-wish", which is old stuff¹⁰⁶. » En gagnant un pari, le faible devient fort, inversant ainsi les valeurs hiérarchiques : « a man who can beat the horses can do almost anything he makes up his mind to do. he doesn't belong at the racetrack¹⁰⁷. » Le temps du jeu, assis dans les gradins de l'hippodrome, les parieurs de toutes conditions sociales sont en dehors de la vie normale, ils sortent de l'ordinaire.

Dans sa biographie, Barry Miles affirme que Bukowski le personnage est l'exemple même du flâneur¹⁰⁸. Le recueil le confirme de nouvelle en nouvelle. « knowing the proper balance of solitude vs the crowd –that is the trick, the con needed to keep you from the padded¹⁰⁹. » Une telle réflexion sur la foule est digne de Baudelaire, le premier théoricien de l'homme des foules. D'autres réflexions du même type jalonnent le recueil. Ainsi, la nouvelle intitulée « Non-Horseshit Horse Advice » débute sur une longue réflexion :

so, the Hollywood Park meet has begun, and naturally I have been out a couple of times, and the scene is not very variable : the horses look the same and the people a little worse, the horseplayers is a combination extreme conceit, madness and greed. one of Freud main pupils (I don't recall his name right now, only remember reading the book) said that the gambling is a substitute for

¹⁰⁶ « Goodbye Watson » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 72.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 72.

¹⁰⁸ Barry Miles, *Charles Bukowski*, London, Virgin Books Ltd., 2005, p. 76.

¹⁰⁹ « A White Pussy » in *The Most Beautiful Woman in Town & Other Stories*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 237.

masturbation. of course, the problem with any direct statement is that it can easily become an untruth, a part truth, a lie or a wilted gardenia. yet, checking out the ladies (between races) I do find the same oddity : before the first race they sit with their skirts down as much as possible, and as each race proceeds the skirts climb higher an higher, until before the 9th race it takes all one's facilities not to commit rape upon one of the darlings. whether it is a sense of masturbation that causes this or whether the dear little things need rent and bean money, I don't know. probably a combo. I saw one lady leap over 2 or 3 rows of seats after getting a winner, and screaming, screeching, divine as an iced-grapefruit vodka soda across the hangover ¹¹⁰.

L'hippodrome représente la place publique, l'espace où le personnage bukowskien devient un *flâneur*, l'observateur, l'homme de la foule baudelairien opposé à l'homme dans la foule poesque. Comme le dit Barry Miles, le flâneur est le marcheur solitaire comme le détective, le philosophe ou le journaliste¹¹¹. Ainsi, si le personnage-narrateur de « A Rain of Women » est comme un détective, un *hard-boiled detective*, à la Humphrey Bogart et celui de « Goodbye Watson » est comme un philosophe, un philosophe ancien. Il s'observe dans l'hippodrome : « with me, the racetracks tells me quickly where I am weak and where I am strong, and it tells me how I feel that day and it tells me how much we keep changing, changing ALL time, and how little we know of this ¹¹². » Certes, il s'observe dans l'hippodrome, mais il observe surtout la foule, tirant une leçon de vie :

and the stripping of the mob is the horror movie of the century. ALL of them one day at a racetrack can teach you more than four years at any university. if I ever taught a class in creative writing, one of my prerequisites would be that each student must attend a racetrack once a week and place at least a 2 dollar win wager on each, no show betting. people who bet to show REALLY want to stay home but don't know how.

¹¹⁰ « Non-Horseshit Horse Advice » in *The Most Beautiful Woman in Town & Other Stories*, op. cit., p. 99.

¹¹¹ Barry Miles, *Charles Bukowski*, London, Virgin Books Ltd., 2005, p.

¹¹² « Goodbye Watson » in *Tales of Ordinary Madness*, op. cit., p. 73.

My students would automatically become better writers, although most of them would begin to dress badly and might have to walk to school.

I can see myself teaching Creative Writing now¹¹³.

Ainsi, l'hippodrome devient une « université populaire », ouverte à tout le monde. Après tout, Bukowski utilise le mot « mob » pour désigner la foule et non le mot « crowd ». Or, le mot « mob » est ambigu, puisqu'il peut désigner la foule, la populace et la mafia. L'hippodrome est le lieu où se déroule la vie. Ainsi, l'université est une sorte de monastère dans le sens où les étudiants sont complètement coupés du monde, c'est-à-dire de la vie. Bref, la vie universitaire, ce n'est pas la vraie vie. Parce que la meilleure université, c'est la Vie elle-même. C'est pourquoi les critiques qui imitent Hemingway sont des pisse-copies :

there's murky downgrading of Hemingway now by critics who can't write, and old ratbeard wrote some bad things from the middle to the end, but his head was becoming unscrewed, and even then he made the others look like schoolboys raising their hands for permission to make a little literary peepee¹¹⁴.

Bukowski rabaisse non seulement les critiques à des écoliers face au professeur Hemingway, mais il rabaisse aussi leur littérature à de l'urine.

Bukowski invite les futurs écrivains à un retour aux sources ou pour parler autrement, à la suite de Baudelaire, il les invite à un bain de foule. Cette invitation à se plonger dans le flot de la vie est aussi une critique de l'université et des universitaires. Cette invitation est de même un pari : il nous propose de miser sur la vie.

Le crépuscule d'une idole

¹¹³ *Idem*, p. 73.

¹¹⁴ *Idem*, p. 73.

Plusieurs nouvelles du recueil mettent en scène le personnage de Bukowski. Chaque nouvelle démythifie le personnage, mais aucune d'entre elles ne démythifie autant le mythe Bukowski que « Night Streets of Madness » qui tourne autour de la réfutation: « "let's go out there and tell them to jam that horn up their ass," said the kid, influenced by the Bukowski myth (I am really a coward), and the Hemingway thing and Humphrey B. and Eliot with his panties rolled¹¹⁵. » La parenthèse introduite ici est une dynamite de réalité qui vient ébranler les fondements du mythe pour le démolir.

Bukowski démythifie son propre mythe à travers la démythification du mythe Hemingway auquel il s'identifie : « so there I was out on the street, Charles Bukowski, friend of Hemingway, Ernie, I have never read DEATH IN THE AFTERNOON. where do I get a copy ?¹¹⁶ » Il y a démythification, parce qu'il y a eu d'abord et avant tout mythification d'Hemingway, voire déification après sa mort tragique en 1961. De son vivant, il est consacré à la fois par ses pairs et par l'establishment, mais aussi par le grand public : en 1954, il est le lauréat du prix Pulitzer et celui du prix Nobel pour l'ensemble de son oeuvre. Selon l'expression consacrée, il est un monstre sacré de la littérature états-unienne, en d'autres termes, un écrivain consacré, institutionnalisé puisque la légende vivante devient une institution en soi – un monument. Bukowski est gonflé : le crapaud se veut aussi gros que le taureau. Il montre les cornes à l'écrivain nobélisé, lequel est une

¹¹⁵ « Night Streets of Madness » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 160-161.

¹¹⁶ *Idem*, p. 163.

sainte relique, une « chose » du passé, de l'âge d'or de la littérature états-unienne. Pourtant, il est lui-même un homme du passé, comme Hemingway :

“but he shouldn't have done that to the old man.”
 “that's what oldmen are for.”
 “but what about justice ?”
 “but that is justice: the young whipping the old, the living whipping the dead, don't you see ?”
 “but you say these things and you're old.”
 “I know, let's step inside.”¹¹⁷

C'est un vieil homme d'expérience qui dit la vérité à un jeune homme inexpérimenté, la vieillesse s'oppose à la jeunesse, la vie à la mort. L'identification à Hemingway est ambivalente dans tout le recueil de nouvelles, se faisant sur le mode sérieux, comique ou comico-sérieux, selon le cas où il se distancie ou non de son maître. Elle oscille entre l'hommage à Hemingway, son idole de jeunesse et la caricature de l'archétype du héros hyper viril. Jetant le masque tragique du *tough guy* dès le début de « Night Streets of Madness », il se met à table et ne mâchant pas ses mots, il s'avoue couard au lecteur, puis il lui donne une excuse ambigüe pour ne pas vouloir se battre : « I have a most delicate skin, like an alligator, and soul to match¹¹⁸. » Il projette une image diamétralement opposée à son image de dur à cuire, il n'est pas « l'homme d'action » – en l'occurrence, Hemingway –, puisqu'il n'agit pas en conséquence, il est le penseur :

Bukowski should you test your left hook again ? you swing like the old barn door and only win one fight out of ten. when was the last fight you won, Bukowski ? you should be wearing women's panties.

¹¹⁷ *Idem*, p. 165-166.

¹¹⁸ *Idem*, p. 163.

well, hell, with a record like yours, one more loss won't be any shame¹¹⁹.

Il s'avoue non seulement couard, mais aussi impuissant à séduire la femme, s'exprimant avec une franchise brutale, toujours sur le mode dialogique :

girl, I could show you something you will, would never forget – a solid 3 and one quarter inches of bobbling throbbing cock, ah my, but she never gave a chance, she asshole-wobbling ran to her little 68 Fiara or however to spell it, and got in, pussy dying for my poetic soul, and she got in, started the thing, got it out of the driveway, almost ran me over, me Bukowski, BUKOWSKI, ummm, and ran the thing into underground parking lot of the 20 millions buck highrise¹²⁰.

Il s'attaque à coups de marteau à la base de son mythe : la virilité. Son image de dur à cuire étant donc infondée, son mythe, ébranlé jusque dans ses fondations, croule sur lui-même. En brisant son image, il brise ses chaînes et déchaîne le rire chez le lecteur. Il se libère les épaules du pesant fardeau de son mythe et de sa crainte respectueuse de l'auteur de *The Old Man and the Sea*. Ne craignant plus le spectre d'Hemingway, il met en avant l'épouvantail comique. Puisqu'il n'a jamais eu la chance de rencontrer Hemingway, il invente un dialogue imaginaire avec son idole de jeunesse :

“hello, Hem ? Bukowski calling.”

“oh, Buk, so glad you called.”

“though I'd drop over for a drink.”

“oh, I'd love it, but you see, my god, you might say I'm kinda out of town right now.”

“but why read the book. they claim I was crazy, imagining things. in and out the bughouse. they say I imagined the phone was tapped, that I imagined the C. I. A. was on my ass, that I was being tailed and watched. you know, I wasn't really political but I always fucked with the left, the Spanish war, all that crap.”

¹¹⁹ *Idem*, p. 163.

¹²⁰ *Idem*, p. 163-164.

“yeah, most of you literary guys lean left, it seems Romantic, but it can turn into a hell of a trap.”

“I know. but really, I had this hell of a hangover, and I knew I had slipped, and when they believed in THE OLD MAN AND THE SEA, I knew that the world was rotten.”

“I know, you went back to your early style, but it wasn’t real.”

“I know it wasn’t real. and I got the PRIZE. and the tail on me. old age on me. sitting around drinking like an old fuck, telling stale stories to anybody who would listen. I had to blow my brains out.”

“o.k., Ernie, see you later.”

“all right, I know you will, Buk.”¹²¹

Si j’ai cité dans son entièreté « la conversation téléphonique » de Bukowski avec son idole de jeunesse, c’est parce qu’elle contient plusieurs éléments importants. Dès la première réplique, il y a un élément qui retient mon attention : Bukowski appelle familièrement Hem l’écrivain nobélisé, poussant la familiarité jusqu’à l’appeler Ernie, mais ce n’est pas à sens unique, Hemingway appelle tout aussi familièrement Buk l’illustre inconnu. Les diminutifs, au même titre que les surnoms, établissent le contact familial et libre. Le maître et l’élève se parlent, par-delà la vie et la mort, sur un pied d’égalité.

L’habit ne fait pas le moine

« The Great Zen Wedding » est profondément empreinte de la perception carnavalesque du monde. Le rite de l’in-détronisation ou, plus exactement, le rite de la détronisation, puisque l’auteur met plus l’accent sur la détronisation *comique*, c’est-à-dire la *précipitation à terre* du roi de carnaval, que sur l’intronisation, occupe le centre de la

¹²¹ *Idem*, p. 161-162.

nouvelle : « We both stopped and looked at each other on the winding stairway there in the moonlight tropical garden. It seemed like a time for a closer relationship¹²². » Chez Bukowski comme chez Dostoïevski, le *seuil* joue un grand rôle. Il n'est donc pas étonnant que le rite s'effectue sur l'escalier. La détronisation prend la forme fantastique du vol des oreilles du maître zen: « The Zen master had the thinnest ears of any man. I had ever seen. *That* was what made him holy! I *had* to have those ears!¹²³ » La tenue, dont il sera question plus bas, remplit la même fonction que les oreilles du maître zen: elle symbolise le pouvoir sacré, dès lors, s'appropriier les oreilles, c'est s'appropriier le pouvoir conféré au maître zen. Dans cette appropriation, la chose sacrée et élevée est réinterprétée sur le plan matériel et corporel. Le narrateur compare les oreilles du maître zen à du papier hygiénique: «The candlelight shone through them as if they were made of the thinnest of toilet paper¹²⁴.» La seconde comparaison, je reviendrai sur la première, entre dans une catégorie d'images du réalisme grotesque : le remplacement du visage par le derrière. La troisième comparaison entre dans une tout autre catégorie : le renouvellement d'un objet, car Bukowski compare la tenue du maître zen à un peignoir de bain, un autre objet associé à la salle de bain:

Then I told him: "I neither want both your motherfucking ears or your motherfucking outfit – that neon-lighted bathrobe you're wearing"
 "Old man, you are crazy!"¹²⁵

La troisième comparaison nous ramène à la première : «The Zen master had on this very fancy outfit and kept his eyes very narrow¹²⁶.» Ainsi, s'élabore le procédé de

¹²² « The Great Zen Wedding » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 50.

¹²³ *Idem*, p. 49.

¹²⁴ *Idem*, p. 49.

¹²⁵ *Idem*, p. 50-51.

désacralisation à partir de la première comparaison, sans laquelle ne seraient pas possible les deux autres.

Comme nous l'avons vu dans l'échange entre Bukowski et le maître zen, celui-ci le prend pour un vieux fou; il dit tout haut ce que le riche pense tout bas, lorsque Bukowski lui explique pourquoi il porte la cravate : « The top of the zipper on my pants is broken. And my shorts are too tight. End of neckties cover stinkhairs just above my cock¹²⁷. » Bref, il s'habille pour la circonstance : à l'envers, la cravate servant de cache-sexe. Les rôles du maître zen et de Bukowski sont bien définis dans la nouvelle. Dès son arrivée dans la chambre où aura lieu le mariage de ses amis, Bukowski est celui qui sème le chaos, laissant un sillage de destruction sur son passage: «“Do you *really*, she asked, “break up furniture and windows, slash your hands, all that, when you're drunk ?”¹²⁸» Bukowski incarne la figure dionysienne tandis que le maître zen incarne la figure apollonienne : « “I ask”, said the Zen, “no drinking or smoking during the ceremony.”¹²⁹ » Dès son arrivée dans la même chambre, le maître est non seulement celui qui ordonne la cérémonie du mariage, prononçant les interdits, mais aussi celui qui ramène à l'ordre Bukowski. Celui-ci remplit la fonction de bouffon et de clown:

He seemed really pleased, which made feel a little better. But the rest of those gangsters – old Tammany Hall and the Mafia: they too proud and stupid to shake hands with an Oriental. Only one other kissed Hollis. Only one other

¹²⁶ *Idem*, p. 47.

¹²⁷ *Idem*, p. 46.

¹²⁸ *Idem*, p. 45.

¹²⁹ *Idem*, p. 48.

shook the hand of the Zen master. It could have been a shotgun wedding. All that family! Well I'd be the last to know or the last to be told.

Now that the wedding was over, it seemed very cold in there. They just sat and stared at each other. I could never comprehend the human race, but somebody had to play clown. I ripped off my green necktie, flipped it into the air:

“Hey! YOU COCKSUCKERS ISN'T ANYBODY HUNGRY ?”

I walked over and started grabbing at cheese, pickled-pigs' feet and chicken cunt. A few stiffly warmed up, walked over and grabbed at the food, not knowing what else to do¹³⁰.

Parce qu'il remplit la double fonction de clown noir et de clown blanc, je divise en deux actes la « farce » dont le narrateur est le dindon. Dans le premier acte de la farce, nous assistons à l'élévation du roi de carnaval. Il s'assigne trois tâches. Primo, il tâche d'établir la convivialité entre les invités du mariage par une attitude carnavalesque. Il les convie d'une manière injurieuse à festoyer en l'honneur de Roy et Hollis, les nouveaux mariés et donnant l'exemple, il lève l'interdit prononcé par le maître zen. Cependant, comme le montre le passage cité plus haut, il échoue à abolir toutes les distances (sociales et raciales, mais surtout raciales dans le cas présent) entre les convives. Arrêtons-nous sur le festin de noces et les invités du mariage. Le festin de noces a une orientation vers le bas : les invités portent à leur *bouche* des mets aussi raffinés que le « cul de colombe », le « pied de porc » et le « con de poule »¹³¹ et donc, le bas est réorienté vers le haut. Cependant, le « cul de colombe » se distingue parmi le « pied de porc » et le « con de poule », parce qu'il s'agit en plus d'un rabaissement grotesque d'un symbole religieux : la colombe symbolise, comme nous le savons, la paix et la pureté dans la religion judéo-chrétienne. Les invités sont une

¹³⁰ *Idem*, p. 50.

¹³¹ C'est nous qui traduisons.

collectivité carnavalesque: « They kept coming up the steps : ex-cons, sharpies, cripples and dealers in various subterfuges¹³². » Ils sont non seulement en dehors des lois, faisant partie de la Mafia aux yeux du narrateur, qui se dit le dernier des hors-la-loi¹³³, mais aussi en dehors des normes ou plutôt en dessous des normes: « A nation of subnormals¹³⁴.» Un individu se distingue parmi les « mafiosi » :

A golden haired kid ran in. About eleven years old.

“Bukowski, I’ve read some of your stories. I think that you are the greatest writer I have ever read!”

Long blond curls. Glasses. Slim body.

“Okay, baby. You get old enough. We’ll get married. Live off of your money. I’m getting tired. You can just parade me around in a kind of glass with little airholes in it. I’ll the young boys have you. I’ll even watch.”

“Bukowski! Just because I have long hair, you think I’m a girl! My name is Paul! We were introduced! Don’t you remember ?”¹³⁵

Il s’agit en plus d’un travestissement burlesque des saints, la suite nous le montre :

“Ya got a beautiful son, Harvey. Your boy, Peter...”

“Paul.”

“Sorry. The Biblical.”¹³⁶

Secundo, il tâche de rétablir la vérité par un geste excentrique, le *vieux garçon d’honneur* fait cadeau d’un cercueil modèle réduit aux *jeunes mariés*; il leur rappelle la vérité universelle : nous sommes mortels. Comme le montre le passage cité plus bas, s’il échoue à

¹³² *Idem*, p. 45.

¹³³ *Idem*, p. 54.

¹³⁴ *Idem*, p. 49.

¹³⁵ *Idem*, p. 47.

¹³⁶ *Idem*, p. 47.

abolir toutes les distances entre les convives pendant la réception du mariage et réussit à les scandaliser, car ils accueillent le seul cadeau de mariage dans un silence de mort:

“Happy marriage!” I shouted.

They all saw it. The room was very quiet.

It was a little handcraft coffin done by the best artisans in Spain. It even had this pinkish-red felt bottom. It was the exact replica of a larger coffin, except perhaps it was done with love.

Roy gave me a killer’s look, ripped off the tag of instructions on how to keep the wood polished, threw it inside the coffin and closed the lid¹³⁷.

Tertio, il tâche de renverser l’ordre établi par un second geste excentrique. La deuxième excentricité du narrateur est le vol des oreilles où l’alcool joue un rôle : « Of course, I knew that it was all the scotch and water all the beer talking to me, and then, in another way, I didn’t know that at all¹³⁸. » Dans le second acte, lorsque la situation tourne en sa défaveur, nous assistons à la *précipitation à terre* du roi de carnaval:

We were in close. I swung. Caught a good part of him. I heard him hiss. He stepped one step back. I swung again. Missed. Went way wide left. Fell into some imported plants from hell. I got up. Moved toward him again. And in the moonlight, I saw the front of my own pants – splattered with blood, candle-dripping and puke.

“You’ve met your master, bastard!” I notified him as I moved toward him again. He waited. The years of working as a factotum had not left muscles entirely lax. I gave him one deeply into the gut, all 230 pounds of my body behind it

Zen let out a short gasp, once again supplicated the sky, said something in the Oriental, gave me a short karate chop, kindly, and left me wrapped within a series of senseless Mexican cacti and what appeared to me, from my eye, man-eating plants from the inner Brazilian jungles. I relaxed in the moonlight until

¹³⁷ « The Great Zen Wedding » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 52.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 49.

this purple flower seemed to gather toward my nose and began to delicately pinch out me breathing¹³⁹.

Ainsi, nous avons une détronisation dans la plus pure tradition carnavalesque, telle que décrite par Bakhtine dans *Rabelais*, c'est-à-dire un échange de coups où le maître zen fait rendre tripes et boyaux au narrateur, en d'autres mots, ce qui est descendu (le cul de colombe, le pied de porc et le con de poule) remonte. Cependant, la chaîne alimentaire ne s'arrête pas là puisque le narrateur est lui-même dévoré par les plantes mangeuses d'hommes. Dès lors, le représentant de l'autorité religieuse a ramené à l'ordre le trouble-fête, ce qui arrivera avec les deux policiers à la fin de la nouvelle ne sera que le redoublement de la détronisation, mais en moins spectaculaire.

L'occasion fait le larron

Nous avons vu comment le personnage de Bukowski échoue dans « The Great Wedding Zen »; voyons maintenant comment l'écrivain mauvais s'élève de sa médiocrité dans « The Day We Talked About James Thurber ». Le rite de l'intronisation, c'est-à-dire l'élévation du roi de carnaval s'effectue sur le seuil : « I got into some shorts, that put on one of Andre's silken robes. I opened the door¹⁴⁰. » Elle prend la forme du vol de la robe du poète français. La robe remplit la même fonction symbolique que les oreilles du maître zen ou la tenue : elle symbolise le pouvoir sacré et dès lors, voler la robe, c'est voler le pouvoir conféré au poète consacré:

¹³⁹ « The Great Zen Wedding » in *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 51.

¹⁴⁰ « The Day We Talked About James Thurber » in *The Most Beautiful Woman in Town & Other Stories*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 144.

The girl asked : "Andre ?"
 "No, I'm Hank. Charles Bukowski."
 "You're making a joke aren't you, Andre ?" The girl asked.
 "Yeh, I'm a joke," I answered.
 There was a light rain out here. They stood here.
 "Well, anyhow, come on in out of the rain.
 "You are Andre!" Said the bitch. "I recognize you, that aged face – two hundred years old!"
 "OK, OK, I said. Come on in. I am Andre."¹⁴¹

Lorsqu'il dialogue avec la jeune fille sur le *seuil*, le narrateur adopte l'attitude du sage ménippéen, détenteur de la vérité, à l'égard de la jeune fille qui prend la vérité pour la folie. Or, Bukowski remplit la fonction de clown : « But he had the twelve inches limp plus the immortality. So I always knew my role¹⁴². »

La situation de Bukowski n'est pas enviable, se situant tout en bas de l'échelle. Il raconte comment il a dégringolé tous les échelons de la hiérarchie littéraire : « My luck was down. I was known by Genet, Henry Miller, Picasso, so on and so on and I couldn't even get a job as dishwasher¹⁴³. » Personne n'envie sa place, car il est descendu jusqu'au rang de poète raté : « It was strange that he was much a great writer and that I wasn't¹⁴⁴. » Il est plus bas que terre : « So there I was, down and out, fifty, outa luck and outa talent, couldn't even get a job as a newspaper boy, janitor, dishwasher [...]»¹⁴⁵ Il a perdu le goût de vivre : « So I drank more and more wine and waited on my death¹⁴⁶. » La situation d'André est plus brillante que la sienne, se situant tout en haut de l'échelle. Le narrateur raconte

¹⁴¹ *Idem*, p. 144-145.

¹⁴² *Idem*, p. 143.

¹⁴³ *Idem*, p. 140.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 144.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 142.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 144.

comment André a gravi tous les échelons de la hiérarchie littéraire : « He knew Corso, Burroughs, Ginsberg, kaja. He'd even met Miro and Hem walking down the avenue, Miro carrying Hem's boxing gloves [...]»¹⁴⁷ ». Tout le monde envie sa place au soleil, car il s'est élevé au haut rang de poète consacré : « Frenchy was one of the greatest poets of century¹⁴⁸. » Bukowski échoue lamentablement là où André réussit brillamment : « Not much good game came out of that typer. Andre could make the thing work almost perfectly¹⁴⁹. » Étant en position de force, André regarde de haut Bukowski: « I was forced to live with some great French poet who was now living Venice, California [...]»¹⁵⁰ ». De plus, il est choyé par la nature:

He was about five feet tall and had hair all over his chest and arms. The hair ran all the way down from his neck to his balls – black, grizzly, stinking mass of stuff – and here in the middle of the photo was this monstrous thing hanging there, round-head, thick: a bull's cock upon a tinkertoy of a man¹⁵¹.

L'apparence physique d'André correspond à la définition de Pan dans ses moindres détails :

Dieu des cultes pastoraux, d'apparence à moitié humaine, moitié animale; barbu, velu, vif, agile, rapide, dissimulé : il exprime la ruse bestiale. Il est à l'affût des nymphes et des jeunes garçons qu'il assaille sans égards; mais sa faim sexuelle est insatiable et il pratique aussi la masturbation solitaire¹⁵².

Par son apparition, André incite tous les garçons et les filles à la débauche :

And even before I could get to the door, I'd look back and she'd already have Andre's fly open, or if the bermudas didn't have a fly, there it would be down

¹⁴⁷ *Idem*, p. 141.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 141.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 144.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 140.

¹⁵¹ *Idem*, p. 141.

¹⁵² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont (coll. Bouquins), 1982, p. 724.

around his French ankles, and she would be grabbing that twelve inches of limp to see what it could do if teased a bit¹⁵³.

Il trouve sa puissance créatrice dans la débauche: « He knew all that early hotel gang who lived at the same place, popped together fucked together, and created separately¹⁵⁴. » La toute-puissance créatrice d'André est étroitement liée à sa puissance sexuelle – à sa virilité ou, plus exactement, à son membre viril : « Who wouldn't : (?) : immortal cock, immortal poems¹⁵⁵. » Certes, il incite les garçons et les filles à la débauche, mais à la débauche ordonnée, réglée, puisqu'il établit l'ordre, tout comme le maître zen : « Meanwhile everybody knew what to say and do and how to act – it was a code – discreet and without sound : huge reaming and sucking and fingers up into the asshole and everywhere else¹⁵⁶. » Il règne dans le domaine de la poésie comme dans celui du sexe, en maître: « He had this twelve-inch dick, limp, and he had appeared in some of underground newspaper when he had arrived in Venice, with notices and reviews of his power as poet [...]¹⁵⁷ ». André, n'étant pas possédé par Dionysos, réprime ses instincts sexuels, n'assumant pas la moitié animale, c'est-à-dire l'animalité du bouc ou plutôt du taureau, lequel est le symbole de la virilité. Parce qu'il garde la maîtrise de soi et par le fait même de la situation, il n'atteint pas l'orgasme. Il révèle sa véritable nature : il n'est pas le Satyre.

¹⁵³ « The Day We Talked About James Thurber » in *The Most Beautiful Woman in Town & Other Stories*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 143.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 141.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 141.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 141.

Bukowski devient le Satyre et par son apparition, il incite tous les garçons et les filles à la débauche : « I was standing up drinking my wine, glancing up her legs best I could, when he reached out, unzipped my fly and began sucking at my dick¹⁵⁸. » Bukowski les incite à la débauche désordonnée, dérégulée; il sème le désordre dans l'appartement comme Dionysos dans la ville de Thèbes :

I took her standing up, but we were all over the room. I was driving it in, and knocked over chairs, broke lamps. At one time, I had her across the coffee table, but I felt the legs giving under both of us, so I lifted her up before could quite flatten the table to the floor¹⁵⁹.

Bukowski initie à la bacchanale. Étant possédé par le dieu du vin, il donne libre cours à ses instincts sexuels, assumant pleinement l'animalité du bouc :

Then I don't know. I rather went crazy and began clawing at her dress – what there was of it. I saw a bit of underslip and panties; then I ripped the dress at the top, ripped the brassiere. I got a tit. It was fat. I kissed and sucked at the thing. Then I twisted it in my hand until she screamed, and as she did, I pushed my mouth against hers, gagging the screams¹⁶⁰.

Parce qu'il perd toute maîtrise de soi et par le fait même de la situation, il atteint en même temps que la jeune fille l'orgasme – la petite mort :

Then she quivered all over once, then once again, like something on a sacrificial altar. Then, knowing she weakened and out of her senses, out of her being. I simply layed the whole thing into her like a hook, held it still, hung her there like some crazy sea-fish speared forever. In half a century, I had learned few tricks. She was out of consciousness. Then leaned back and rammed,

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 146.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 145.

rammed, rammed her, had her head bobbing like some crazy puppet, and her ass, and she came again just as I did, and when we came I dawn near died. Both of us damn near died¹⁶¹.

Il révèle sa véritable nature: il devient le Satyre avec une majuscule, au sens premier du terme, le Grand Pan, retrouvant toute sa dimension cosmique. Certes, l'apparence physique de Bukowski ne correspond pas à la définition de Pan dans ses moindres détails, mais en lui vit l'âme de l'Antiquité païenne :

Son nom, Pan, qui signifie tout, lui fut donné par les dieux, non seulement que tous lui ressemblent dans une certaine mesure par leur avidité; mais aussi parce qu'il incarne une tendance propre à tout l'univers. Il serait le dieu du Tout, indiquant sans doute l'énergie générale de ce Tout, ou le Tout de Dieu, ou le Tout de la vie¹⁶².

Il se réconcilie avec le cosmos: « Then I walked to the window which overlooked the world and the ocean. That ocean was nice: it kept on doing what it was doing¹⁶³. » Et la voix de l'océan lui dit que le Grand Pan n'est pas mort. Si au début de la nouvelle, Bukowski a complètement perdu le goût à la vie, il retrouve l'appétit de vivre à la fin: « I walked to the kitchen, found a good bottle of French wine, some anchovies and stuff olives¹⁶⁴. » Le plat du jour n'est pas païen, mais chrétien: vin et poisson. Le vin est le symbole de la vie, mais chez Bukowski, le symbolisme s'enrichit: le vin français symbolise, en plus de la vie, la qualité de vie. Le boire et le manger sont le triomphe de la vie sur la mort. La toute-

¹⁶¹ *Idem*, p. 146.

¹⁶² Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont (coll. Bouquins), 1982, p. 724.

¹⁶³ « The Day We Talked About James Thurber » in *The Most Beautiful Woman in Town & Other Stories*, San Francisco, City Lights Books, 1983, p. 147.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 147.

puissance créatrice est non seulement en étroite liaison avec la puissance sexuelle, mais aussi avec le boire et le manger : « And my talent was not finished¹⁶⁵. »

Malgré le titre apparemment programmatique de la nouvelle, Bukowski ne rapporte aucune discussion sur les écrivains cités : Huxley, Genet, Henry Miller, Corso, Burroughs, Ginsberg, Hemingway, Nelson Algren, Ezra Pound, Sherwood Anderson, Dostoïevski, Camus, les Cranes, les Dickey, les Bronte, Balzac. Et terminons la liste par James Thurber dont le nom seul évoque son œuvre, notamment *Is Sex Necessary ?*. En effet, le sexe est-il nécessaire ? « The Day We Talked About James Thurber » répond par l'affirmative. Voilà pourquoi Bukowski reprend goût à la vie et donc, à l'écriture.

¹⁶⁵ *Idem* p. 147.

Conclusion

Thiltges a négligé le rôle de la nouvelle dans le processus de création des romans à venir ; Douglas Blazek, lui, avait bien vu : le genre nouvellistique était un véritable laboratoire littéraire pour Bukowski; il y a peaufiné plusieurs épisodes qui se sont retrouvés par la suite dans les romans; en d'autres mots, les nouvelles sont des romans en puissance. Mais d'abord et avant tout, Bukowski, comme Hemingway, est plus nouvelliste que romancier; il a écrit beaucoup plus de nouvelles que de romans. De toute manière, ne voulait-il pas devenir un nouvel Hemingway ? C'est pourquoi je n'ai pas suivi l'exemple de Thiltges, en choisissant d'étudier un recueil de nouvelles au lieu d'un roman.

La grande différence entre Hemingway et Bukowski n'est pas que le premier écrit de la fiction pure et que le second écrit de la fiction largement autobiographique, comme le pense Miles Barry, mais plutôt que le premier a mis son œuvre sous le signe de la tragédie, tandis que le second l'a mise sous le signe de la comédie : « "Creation cannot be all that serious, or you fall asleep ¹⁶⁶. » Pourtant, il avait « le sentiment tragique de la vie », pour reprendre le titre d'un essai d'Unamuno, mais il adopte sans le savoir la philosophie de Figaro face à la vie : se presser de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer. En cela, Bukowski s'éloigne d'Hemingway pour se rapprocher d'un autre écrivain de la *lost generation*, Henry Miller. Miller et Bukowski ont en commun d'être pleinement conscients de la fonction clownesque de l'écrivain et à l'instar d'un autre artiste de Los Angeles, Jim

¹⁶⁶ Howard Sounes, *Charles Bukowski: Locked in the Arms of a Crazy Life*, New York, Grove Press, 1998, p. 83.

Morrison, Bukowski aurait pu déclarer qu'il est « un être humain, sensible, intelligent, affligé de l'âme d'un clown qui [s]e force toujours à tout gâcher aux moments les plus importants ¹⁶⁷. » Ainsi, dans sa préface à *Notes of a Dirty Old Man*, Bukowski dit comment il voit le sexe : « [...] I believe that sex is a very tragic and a very laughable matter. –see Boccaccio, The Decameron. We are all so ludicrous and lousy with our miserable sex organs ¹⁶⁸. » Sa vision tragicomique du sexe est le signe d'une profonde influence de la perspective carnavalesque du monde, parce qu'elle embrasse la tragédie et la comédie ¹⁶⁹.

Les nouvelles prises ensemble sont carnavalisées dans les *Contes de la folie ordinaire*, lesquelles sont en quelque sorte la continuation naturelle du *Journal d'un vieux dégueulasse*, puisqu'elles ont été écrites à la même époque et donc, dans le même état d'esprit. Il y a toutes les catégories de la perspective carnavalesque du monde dans le recueil : le contact libre et familier, l'excentricité, les mésalliances et la profanation. Nous avons observé deux phénomènes. Si certaines nouvelles sont profondément carnavalisées, c'est parce qu'il y a le rite de l'in-détronisation, qui est la quintessence de la perspective carnavalesque du monde, autour de laquelle tournent les nouvelles. Un autre phénomène observé est que les nouvelles profondément carnavalisées mettent en scène le personnage de Bukowski, comme si l'apparition de Bukowski suscite l'esprit de carnaval et son cortège de personnages aussi excentriques les uns que les autres, cette « humanité fantastique » dont parle Proust à propos de Dostoïevski. Pourtant, il n'y a rien d'étonnant à cela. Si

¹⁶⁷ Jerry Hopkins, Jim Morisson, *le Roi Léopard*, Paris, Éditions 10/18, 1994, p. 275.

¹⁶⁸ Charles Bukowski, *Screams from the Balcony : Selected Letters 1960-1970*, New York, Harper Collins Publishers, edited by Seamus Cooney, 2003, p. 343.

¹⁶⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil (collection Points), 1970, préface de Julia Kristeva, p. 249.

Hemingway est le roi de l'Olympe littéraire dans la mythologie bukowskienne, Bukowski lui-même est le fou du roi –le bouffon, c'est-à-dire le roi du monde à l'envers; les attributs royaux sont renversés, intervertis, il est « une sorte de “Hem” travesti (au sens burlesque du terme)¹⁷⁰ ».

Par souci de clarté, j'ai divisé en deux parties l'analyse des *Contes de la Folie Ordinaire*. Dans la première partie, j'ai procédé à l'analyse du recueil dans sa totalité, j'entends par là que j'ai analysé l'ensemble des nouvelles, les unes à la lumière des autres afin d'établir que le recueil est une joyeuse entreprise de démolition de la statue de l'artiste-type de tous temps et de celle de l'artiste-type de son temps. Pour paraphraser Nietzsche, Bukowski écrit à coups de marteau. La beat generation est démythifiée à travers la figure emblématique de Ginsberg, lequel fait l'objet d'une parodie dans « I shot a man in Reno ». Il y a aussi la désacralisation des institutions : la bourse Guggenheim, les prix Nobel et Pulitzer, les écoles du New Yorker et de Black Mountain. L'école de Black Mountain est, au même titre que la beat generation, démythifiée à travers la figure emblématique de Creeley. Dès lors, le recueil nous montre clairement où se situe Bukowski dans le champ de production, puisqu'il attaque autant les écrivains de la contre-culture que ceux de la culture officielle. Bien que tous les critiques officiels ou non l'associent à la contre-culture, le principal intéressé a toujours clamé haut et fort sa non-adhésion à l'underground, n'ayant pas le sentiment d'appartenir à la contre-culture. L'attitude de Bukowski à l'égard de la contre-culture fait de lui un marginal au sein de la contre-culture, c'est-à-dire la marginalité elle-même. Pour attaquer à la fois la culture officielle et la contre-culture, il a créé une

¹⁷⁰ Pierre-Yves Pétilion, *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p. 328.

troisième position, celle de la *littérature mauvaise*. Bukowski occupe dans le champ une position assimilable à celle de Baudelaire¹⁷¹ : il est « ce poète puni, qui s'est volontairement mis au coin, qui s'est coiffé lui-même du bonnet d'âne ou du chapeau de fou¹⁷². »

Dans la seconde partie, Après avoir procédé à l'analyse du recueil dans sa totalité, j'ai procédé à l'analyse de celui-ci dans ses parties, j'entends par là que j'ai opéré une sélection des nouvelles les plus représentatives afin d'établir qu'une nouvelle est en elle-même une joyeuse entreprise de démolition de la statue de l'auteur. En effet, nous avons observé la constance de la démythification du mythe Bukowski, mais une si joyeuse entreprise n'a de sens que si Bukowski a été au préalable statufié dans la pierre comme nous l'avons vu dans la seconde partie de l'analyse. Dès lors, l'auteur démolit l'idole pour mieux construire, créant un espace afin d'ériger la figure de l'écrivain mauvais, libérée tant des prétentions à la culture officielle, sérieuse, qu'au sérieux de la contre-culture elle-même en voie de consécration.

La figure de l'écrivain mauvais n'entre pas en contradiction avec celle du bouffon, telle qu'étudiée dans la seconde partie de mon analyse, au contraire, l'une et l'autre ne sont en fait qu'une seule et même figure : l'écrivain mauvais est le bouffon sans la marotte, il

¹⁷¹ Rappelons que R. R. Cuscaden écrivit le premier essai majeur sur Bukowski dans *Satis*. « Charles Bukowski : Poet in a Ruined Landscape » était une introduction au poète et son œuvre, le comparant à Charles Baudelaire, dont l'isolation en un monde hostile était une tradition littéraire aux yeux de Cuscaden dans *Flower, Fist et Longshot Pomes*. De plus, les deux « poètes maudits » partageaient le même goût du scandale et le même esprit de provocation ou voire de mystification; la prestation de Bukowski à *Apostrophes* équivalait à la candidature de Baudelaire à l'Académie française : « Profaner une institution comme *Apostrophes*, c'était énorme, comme s'il avait pissé sur la grande porte de l'Académie française. » (Michel Braudeau, *Le Monde*, juillet 1995)

¹⁷² Claude Roy in Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont (coll. Bouquins), 1996, p. V-VI.

opère le renversement des valeurs de façon à se retrouver au sommet de la hiérarchie. Fort de l'analyse des nouvelles, nous sommes à même de faire la distinction entre l'écrivain mauvais et l'écrivain maudit, mais aussi entre l'écrivain mauvais et le mauvais écrivain ou, pour éviter la confusion, l'écrivain raté qui en est le synonyme. Par contre, l'écrivain mauvais ne se confond pas avec l'écrivain maudit, celui-ci se distingue de l'écrivain mauvais par la non-reconnaissance du grand public, en un mot, l'insuccès commercial. La ligne est mince, comme le souligne Bourdieu dans *Les Règles de l'art*, entre l'écrivain maudit et l'écrivain raté, car l'écrivain raté se distingue seulement de l'écrivain maudit par la non-reconnaissance des pairs, en un mot, l'insuccès d'estime.

Si le *Journal d'un vieux dégueulasse* et les *Contes de la folie ordinaire* n'ont pas apporté le succès d'estime à Bukowski, ils lui ont assuré en revanche le succès commercial. Comme nous l'avons vu, les nouvelles ont été originellement destinées à des journaux underground et à des revues pornographiques. C'est pourquoi son éditeur, John Martin, qui voyait d'un mauvais œil autant les journaux underground que les revues pornographiques, a refusé de les publier en recueil, reprochant à Bukowski d'écrire de la cochonnerie ou, pour reprendre l'expression d'Erica Jong, de la cochonnerie pure (« pur smut¹⁷³ »), c'est-à-dire de la mauvaise littérature – et pourtant, selon Artaud, « toute écriture est de la cochonnerie¹⁷⁴ ». Or, comme je souhaite l'avoir démontré, l'œuvre de Bukowski renverse la perspective : le bouffon n'écrit pas de la mauvaise littérature, comme le prétend son éditeur, mais de la littérature mauvaise. Il ne s'agit pas, chez lui, d'un simple renversement

¹⁷³ Erica Jong, *On Henry Miller : The Devil at Large*, New York, Random House, 1993, p. 183.

¹⁷⁴ Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes suivi de Le Père-Nerfs et autres textes*, Paris, Gallimard (coll. Poésie), 1954, p. 106.

des valeurs, puisque nous ne passons pas de la mauvaise littérature à la bonne littérature, c'est-à-dire l'inverse de la mauvaise littérature. Non, nous passons de la mauvaise littérature à la littérature mauvaise, au sens nietzschéen : individuelle, libre, arbitraire, inhabituel, imprévisible ¹⁷⁵.

¹⁷⁵ Friedrich Nietzsche, *Aurore*, Paris, Éditions Gallimard (collection Folio Essais), 1980, textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzini Montinari, traduit de l'allemand par Julien Hervier, préface de Julien Hervier, p. 23.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Bukowski :

BUKOWSKI, Charles, *The Captain is out to lunch and the sailors have taken over the ship*, New York, Harper Collins, 2004, 140 p.

BUKOWSKI, Charles, *Living on luck : selected letters 1960's-1970's volume 2*, New York, Black Sparrow Press, 1995, 283 p.

BUKOWSKI, Charles, *The Most Beautiful Woman in Town & Other Stories*, San Francisco, City Lights Books, 1983, 240 p.

BUKOWSKI, Charles, *Notes of a Dirty Old Man*, San Francisco, City Lights Books, 1983, 204 p.

BUKOWSKI, Charles, *Portions from a wine-stained notebook: uncollected stories and essays 1944-1990*, San Francisco, City Lights, 2008, 300 p.

BUKOWSKI, Charles, *Pulp*, New York, Ecco, 2002, 208 p.

BUKOWSKI, Charles, *Screams from the balcony: selected letters 1960's-1970's*, New York, Ecco, 2003, 372 p.

BUKOWSKI, Charles, *Tales of Ordinary Madness*, San Francisco, City Lights Books, 1983, 238 p.

Ouvrages sur Bukowski:

D'ici à nulle part hommage à Charles Bukowski, Paris, Éditions Eden, sous la direction de Richard Combailot, 2004, 311 p.

CHARLSON, David, *Charles Bukowski: autobiographer, gender critic, iconoclast*, New York, Truffing Publishing, 2005, 108 p.

CHERKOVSKI, Neeli, *Bukowski : A Life*, South Royaulton, Steerforth Press, 1997, 352 p.

HARRISON, Russel, *Against the American Dream : Essays on Charles Bukowski*, Santa Rosa, Black Sparrow, 1994, 323 p.

MALONE, Aubrey, *The Huntchback of East Hollywood*, ?, Critical Vision, 2003, 192 p.

MILES, Barry, *Bukowski*, London, Virgin Books Ltd., 2005, 314 p.

RICHMOND, Steve, *Spinning off Bukowski*, Northville, Sun Dog Press, 1996, 141 p.

SOLLERS, Philippe, « Bukowski et la folie ordinaire » in *Éloge de l'infini*, Paris, Éditions Gallimard (collection Folio), 2003, 1169 p.

SOUNES, Howard, *Charles Bukowski: Locked in the Arms of a Crazy Life*, New York, Grove Press, 1998, 309 p.

THILTGES, Alexandre, *Bukowski ou les Contes de la violence ordinaire*, Paris, L'Harmattan, 2006, 336 p.

Ouvrages sur la contre-culture :

BIZOT, Jean-François, *Free Press la contre-culture vue par la Presse underground*, Paris, Éditions Actuel, 2006, 255 p.

BIZOT, Jean-François, *Underground l'histoire*, Paris, Éditions Actuel/Denoël, 2001, 351 p.

BROOKS, David, *Les Bobos*, Paris, Éditions Florent Massot, 2000, 306 p., préface de Jean-François Bizot.

BURROUGH, William, *Le Job, entretiens avec Daniel Odier*, Paris, Éditions Belfond, 1979, 254 p., édition augmentée et revue par Philippe Mikriammos, préface de Gérard-Georges Lemaire

DISTER, Alain, *La Beat Generation la révolution hallucinée*, Paris, Éditions Gallimard (collection Découvertes), 1997, 111 p.

DISTER, Alain, *Oh Hippie Days : carnets américains 1966-1969*, Paris, Éditions J'ai lu, 2006, 407 p.

DUVAL, Jean-François, *Buk et les Beats, essai sur la beat generation suivi d'un soir chez Buk, entretien inédit avec Charles Bukowski*, Paris, Éditions Michalon, 1998, 197 p.

GRANJON, Marie-Christine, *L'Amérique de la contestation Les années 60 aux États-Unis*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1985, 655 p.

HEATH, Joseph, POTTER, Andrew, *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Éditions du Trécarré, 2005, 428 p.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *Beat Generation : une anthologie*, Paris, Éditions Al Dante, 2004, 379 p.

NEVILLE, Richard, *Hippie Hippie Shake. Rock, Drogues, Sexe, Utopies : Voyage dans le Monde Merveilleux des Sixties*, Paris, Éditions Payot&Rivages, 2009, 407 p.

PACADIS, Alain, *Un jeune homme chic*, Paris, Éditions Denoël, 2002, 346 p., préface de Frédéric Beigbeder.

ROSZK, Theodore, *Vers une contre-culture : réflexion sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse : essai*, Paris, Éditions Stock, 1970, 318 p.

Ouvrages sur la littérature américaine :

ASTRUC, Rémi, « Le grotesque sexuel chez Henry Miller et Philip Roth » in *L'Humour américain*, Paris, Humoresques, 2002, 176 p., textes réunis par Martine Chard-Hutchinson.

BRASSAÏ, Georges, *Henri Miller grandeur nature*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, 264 p.

BRASSAÏ, Georges, *Henri Miller II : Henri Miller, rocher heureux*, Paris, Éditions Gallimard, 1978, 290 p.

BRODIN, Pierre, *Écrivains américains d'aujourd'hui*, Paris, Nouvelles Éditions Debresse, 1964, 219 p.

CABAU, Jacques, *La Prairie américaine : le roman américain*, Paris, Éditions du Seuil (collection Points Essais), 1981, 376 p., édition revue et augmentée.

CHÉNETIER, Marc, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction contemporaine américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, 453 p.

DOMMERGUES, Pierre, *L'Aliénation dans le roman américain contemporain*, Paris, Christian Bourgois (collection 10/18), 2 Tomes, 863 p.

DOMMERGUES, Pierre, *Les U.S.A. à la recherche de leur identité*, Paris, Éditions Grasset, 1967, 486 p.

GRANDJEAT, Yves, *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1998, 196 p.

HOTCHNER, Aaron Edward, *Papa Hemingway*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, 1999, 378 p.

JONG, Erica, *The Devil at large*, New York, Random House, 1993, 337 p.

LAGAYETTE, Pierre, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Éditions Hachette, 1997, 160 p.

LAWRENCE, D. H., *Études de la littérature classique américaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1948, 219 p.

MONFORT, Bruno, « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain » in *Poétique*, n. 90 (avril), 1992, p. 153-177.

PÉTILLON, Pierre-Yves, *Histoire de la littérature américaine 1939-1989*, Paris, Éditions Fayard, 1992, 825 p.

ROYOT, Daniel, *L'humour et la culture américaine*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1996, 290 p.

SAPORTA, Marc, *Histoire du roman américain*, Paris, Éditions Gallimard, (collection Idées), 1976, 504 p., édition revue et augmentée.

Ouvrages de théorie :

AUDET, René, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Éditions Nota Bene (collection Études), 2000, 159 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François sous la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Éditions Gallimard (collection Tel), 1982, 471 p.

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil (collection Points), 1970, 366 p., préface de Julia Kristeva.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions Gallimard (collection Tel), 1978, 488 p.

BELLEAU, André, « La dimension carnavalesque du roman québécois » in *Littérature et Société*, Montréal, VLB éditeur, 1994, 446 p., anthologie présentée par Jacques Pelletier avec la collaboration de Jean-François Chassay et Lucie Robert.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, (coll. Petite Bibliothèque Payot), Éditions Payot et Rivages, 291 p., traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale de l'édition originale établie par Rolf Tiedemann.

BOURDIEU, Pierre, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 277 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Paris, Éditions du Seuil (coll. Points), 1998, 567 p., édition revue et corrigée.

BRISSETTE, Pascal, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (collection Socius), 2005, 410 p.

CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont (collection Bouquins), 1982, 1060 p.

JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Éditions Gallimard (collection Tel), postface de Jean Starobinski, 1978, 333 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Éditions Gallimard (collection Folio Essais), 1971, 507 p., textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzini Montinari, traduit par l'allemand de Maurice de Gandillac.