

**UNE CERTAINE AMÉRIQUE À LIRE :  
LA BEAT GENERATION ET LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE**

par  
**Jean-Sébastien Ménard**  
Département de langue et littérature françaises  
Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de Ph.D.  
en langue et littérature françaises

août 2007



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-50958-6*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-50958-6*

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■\*■  
**Canada**

## RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur l'inscription de la Beat Generation dans la littérature québécoise. J'y analyse non pas la réception de ce mouvement au Québec lors de son émergence dans les années 1950, mais bien sa réappropriation postérieure. Il faut pour lire ce corpus québécois contemporain une connaissance sans faille de celui de la Beat Generation et des travaux sur le mouvement et ses écrivains. Dans cette optique, je trace d'entrée de jeu les grandes lignes de l'histoire personnelle et de l'approche littéraire des principaux auteurs de la Beat Generation, qui n'ont jamais rédigé de manifeste. Par la suite, je procède à une analyse du corpus québécois à partir de thèmes privilégiés du mouvement, d'inscriptions textuelles, de citations et de références explicites ou masquées dans des noms de personnages ou de lieux. J'établis aussi les filiations entre les personnages d'un corpus et de l'autre. Il s'agit donc, toujours en restant près des textes, d'analyser la présence « Beat » au sein du corpus québécois.

Dans un premier chapitre, j'étudie ce qui rapproche les écrivains Claude Péroquin, Lucien Francœur, Jean-Paul Daoust et Raoul Duguay de la Beat Generation. Je m'intéresse ensuite au rapport à Jack Kerouac de trois écrivains québécois, Victor-Lévy Beaulieu, Gilles Archambault et Jean-Noël Pontbriand, qui s'inspirent de lui, de son œuvre et de sa biographie pour parler d'eux-mêmes. Enfin, j'étudie des écrivains, dont Réjean Ducharme, Jacques Poulin, Dany Laferrière, Louis Hamelin et Michel Vézina, qui se sont intéressés à certains éléments de la Beat Generation et qui les ont intégrés dans leurs écrits.

Ma recherche s'appuie sur l'hypothèse qu'un groupe d'écrivains de la contestation, issu des États-Unis, ait pu exercer, et exerce encore, une influence considérable sur la littérature québécoise, imprégnant celle-ci du caractère américain. Je lis donc le corpus québécois en rapport à ce mouvement littéraire et, ce faisant, j'étudie l'américanité québécoise.

Par cette thèse, je veux démontrer que l'Amérique n'est pas seulement un espace à parcourir, mais également un ensemble de textes à lire, qui s'écrivent en se répondant les uns les autres, et s'ancrent dans un imaginaire, un territoire, une histoire et un nomadisme intellectuel nord-américains.

## ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyse the inscription of the Beat Generation in Quebec literature. It is not a study of the movement's reception in Quebec when it emerged in the fifties, but rather one of its further reappropriation by Quebec writers. To read this Quebec contemporary corpus necessitates a thorough knowledge of the Beat Generation's writings and of the studies on the movement and its writers. Therefore, I will begin by outlining the personal history and literary approach of the main Beat Generation writers, who never wrote a manifest. Then, I will proceed with the analysis of the Quebec corpus by using the main themes of the movement, the textual inscriptions, citations, as well as explicit or hidden references in characters' names or places. I will also establish filiations between characters from both corpus. This, of course, by staying as close as possible to the texts, in order to analyse the Beat Generation in Quebec literature.

In the first chapter, I will study what links writers such as Claude Péroquin, Lucien Francoeur, Jean-Paul Daoust and Raoul Duguay to the Beat Generation. Then, I will study the relation of three Quebec writers with Jack Kerouac: Victor-Lévy Beaulieu, Gilles Archambault and Jean-Noël Pontbriand are inspired by him and use his work and his biography to talk about themselves. Finally, I will study writings of authors such as Réjean Ducharme, Jacques Poulin, Dany Laferrière, Louis Hamelin and Michel Vézina, who are interested in certain elements of the Beat Generation and who have integrated them in their writings.

My research relies on the hypothesis that a group of writers from the United States of America had a considerable influence on Quebec literature, giving it a certain American Characteristic. Therefore, by reading Quebec corpus in relation with the Beat Generation movement, I am studying “l’américanité québécoise”.

The purpose of this thesis is to show that America is not only a continent where one can travel, it is actually a group of texts to read, that are written in relation to each other and that have roots in a common north American imaginary, territory, history and intellectual nomadism.

## REMERCIEMENTS

Je remercie tout d'abord le Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill de m'avoir accueilli et soutenu tout au long de cette recherche. Je désire également exprimer ma reconnaissance envers ma directrice de thèse, madame Annick Chapdelaine, qui a été un guide et une source de motivation constante. Je tiens aussi à remercier monsieur Yvan Lamonde qui par ses conseils, ses idées et sa conversation toujours stimulante, m'a encouragé à poursuivre ma route dans cette recherche. Je remercie finalement Stephen Cook, de la New York Public Library, John Sampas, ainsi que tous les auteurs qui m'ont accordé de leur temps ; Marie-Josée Désilets, pour ses lectures attentives, et mes parents, pour leur soutien.

La patience, la sagesse, l'intelligence et l'amour de ma compagne de vie, Émilie Bourassa, tout comme la curiosité, la joie et le sourire de mes enfants, Thierry-Arthur et Sarah-Rose, qui est née en chemin, ont certes joué un grand rôle dans cette aventure. Ils sont pour moi une inspiration inépuisable. Je leur dédie cette thèse.

## Table des matières

Résumé	i
Abstract	iii
Remerciements	v
Table des matières	vi
Introduction	1
Chapitre 1 : Pour une poétique de la Beat Generation	7
1. De Jack Kerouac à la Beat Generation	10
1.1 La naissance d'un fantôme linguistique	13
1.2 Faux départ : quelle route prendre ?	16
1.3 Le cercle de New York	20
1.4 Allen Ginsberg et la Nouvelle Vision	27
1.5 « Man, I am Beat ! » Jazz, drogue et littérature	30
1.6 La route entre la ville et la cité. Écrire à la suite...	31
1.7 La vie sur la route avec Neal Cassady	33
1.8 Kerouac sous l'influence de Burroughs et du factualisme; en route vers la publication	39
1.9 L'escale de Ginsberg à l'hôpital psychiatrique	41
1.10 En route vers l'écriture spontanée : Kerouac trouve sa voie/voix	42
1.11 Jazz! La vie à trois, Kerouac et les Cassady : de l'amour libre au sketching à l'utilisation de magnétophone pour écrire	48
1.12 Burroughs, le Junky assassin	50

1.13 Go! Sur la route et sans retour	52
1.14 De « beat » à « béat »	54
1.15 L'écrivain jazz	58
1.16 La scène de San Francisco : un cri de la jeunesse	60
1.17 Dharma Bums : en quête de satori	61
1.18 L'émergence de la Beat Generation : un cri sur la route	63
1.19 City Lights contre la censure : <i>Howl</i> accusé d'obscénité	65
1.20 La Beat Generation sur la route du succès	68
1.21 De « beat » à « beatnik »	69
1.22 En route vers les années 1960 : de la Beat Generation à la contre-culture	76
Chapitre 2 : Le Québec rencontre Kerouac grâce à Fernand Séguin	81
Chapitre 3 : Être Beat en Amérique	95
3.1 Claude Péloquin ou être « beat » en Amérique	100
3.2 Lucien Francoeur et la Beat Generation	115
3.3 L'Amérique « beat » de Jean-Paul Daoust	145
3.4 Raoul Duguay ou le chantre du « Kébèk »	156
Chapitre 4 : Kerouac inventé, le miroir d'un peuple	177
4.1 Victor-Lévy Beaulieu et Jack Kerouac	189
4.2 La route, l'alcool et le jazz ou Kerouac chez Gilles Archambault	208
4.3 Jean-Noël Pontbriand blues	228
Chapitre 5 : L'américanité québécoise, Kerouac et la Beat Generation	243
5.1 Voyager avec des livres en compagnie de Jacques Poulin	256
5.2 L'après-route avec Réjean Ducharme	269

5.3 Fils de l'Amérique et du jazz : de <i>la légende Duhroz</i> de Jack Kerouac à <i>l'autobiographie américaine</i> de Dany Laferrière	285
5.4 Les héritiers de la Beat Generation sur la route de Louis Hamelin	300
5.5 Sur la route avec Michel Vézina, entre musique et vodka	331
Conclusion	357
Bibliographie	363

## Introduction

Lorsque la Beat Generation émergea aux États-Unis avec la publication de *On the Road* (1957) de Jack Kerouac, et de *Howl* (1956) d'Allen Ginsberg, les intellectuels québécois, selon Gilles Marcotte<sup>1</sup>, ne virent dans ce nouveau phénomène qu'une mode, un mouvement passager dans lequel ils ne reconnaissaient guère de valeurs littéraires importantes. Au mieux, comme le pensait Gilles Archambault<sup>2</sup>, on n'accorderait dans le futur à la Beat Generation, et surtout à *On the Road*, que le statut de document sociologique.

Si, en 1960, dans *Le libraire*, Gérard Bessette, comme l'a souligné Jean-François Chassay, « fait dire à son narrateur, au détour d'une phrase, que tel personnage a une fille qui « demeure à Lowell, Massachusetts. » [...] on pourrait croire que cette référence n'est pas gratuite<sup>3</sup> ». Au même titre, on pourrait croire que Jacques Godbout ne termine pas son roman *Salut Galarneau !* à Lowell par hasard. D'autant plus que c'est au cours de cet ouvrage qu'il invente le terme « vécritude », qui sera repris par François Ricard, pour parler de la vie et de l'œuvre de Jack Kerouac<sup>4</sup>. Pourtant, selon Jacques Godbout lui-même, ce n'est pas le cas. Si *Salut Galarneau !* se termine à Lowell, affirme-t-il,

---

<sup>1</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretien avec Gilles Marcotte*, Université de Montréal, Salon des retraités, Montréal, de 13h00 à 14h00, 27 octobre 2005.

<sup>2</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretien avec Gilles Archambault*, Hôtel Delta, rue Université, Montréal, de 9h00 à 10h45, 9 novembre 2005.

<sup>3</sup> Jean-François Chassay, « Le "road book" : Jack Kerouac et le roman québécois contemporain », *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 66.

<sup>4</sup> François Ricard, « Vécrite (Jack Kerouac) », *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985, pp.103-109.

c'est « en référence à ma tribu<sup>5</sup> ». Il y a effectivement dans sa famille, comme dans celle de beaucoup de Québécois, des proches qui sont allés vivre aux États-Unis au début du XX<sup>e</sup> siècle et qui y ont fait leur vie. On peut vraisemblablement penser que c'est à ce Lowell, ville qui a accueilli un grand nombre d'immigrants canadiens-français, que Gérard Bessette fait aussi référence. Il faut dire que si la ville de Lowell, Massachusetts, est aujourd'hui associée à Jack Kerouac, comme le laisse entendre Chassay, il fut un temps pas si lointain où le simple écho du nom de cette ville faisait ressurgir dans l'imaginaire collectif des Québécois le destin des immigrants canadiens-français qui s'y étaient établis. À ce titre, lors du passage de Jack Kerouac en 1967 à l'émission *Le sel de la semaine*<sup>6</sup>, de Fernand Séguin, il est intéressant de voir le reportage que Jacques Renaud, auteur de *Le Cassé*, prépara sur cette ville et surtout de prendre connaissance des paroles de la chanson qui l'accompagne. Lowell y est dépeint comme une ville d'où les pauvres Canadiens français en exil reviendront peut-être un jour.

Avant le passage de Kerouac à cette émission, cet auteur était encore peu lu et peu commenté au Québec<sup>7</sup>. Seuls quelques critiques littéraires, dont Michel Euvrard, s'y sont intéressés. Ainsi, en 1966, ce dernier consacra un article à la Beat Generation et commenta *On the Road* dans la revue *Parti Pris*<sup>8</sup>. À partir du passage de Kerouac à Radio-Canada par contre, plusieurs intellectuels québécois commencèrent à s'y intéresser

---

<sup>5</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretien avec Jacques Godbout*, aux Éditions Boréal, rue Saint-Denis, Montréal, de 15h50 à 17h15, 6 décembre 2005.

<sup>6</sup> Fernand Séguin, *Le Sel de la Semaine : Jack Kerouac*, Société Radio-Canada, Montréal, 7 mars 1967, [http://archives.radio-canada.ca/IDC-0-72-55-126-11/arts\\_culture/jack\\_kerouac\\_entrevue](http://archives.radio-canada.ca/IDC-0-72-55-126-11/arts_culture/jack_kerouac_entrevue)

<sup>7</sup> Comme Jean-François Chassay le souligne dans « Le "road book" : Jack Kerouac et le roman québécois contemporain », *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, op. cit., p. 67 : « Notons cependant la publication d'un article dans *La Patrie* dès la parution de *The Town and the City* sous la plume de Rosaire-Dion Lévesque (11 février 1951, p. 26; reproduit dans *N'importe quelle route. Bulletin du club Jack Kerouac*, vol.1, no 1, mars 1987, p. 25.) »

<sup>8</sup> Michel Euvrard, « "Beat", battus et béats », *Parti Pris*, vol. III, no 9, avril 1966, p. 65-68.

davantage. Dès 1969, l'année de sa mort, une émission radiophonique *Documents* lui est consacrée, « À la recherche de Jack Kerouac<sup>9</sup> ». Écrite par Victor-Lévy Beaulieu, André Major y témoigne de l'homme Kerouac par opposition à l'auteur, Gaston Miron traite de l'importance de l'emploi du joul dans le texte original, Jean-Claude Germain s'intéresse aux thèmes traditionnels de la littérature canadienne-française dans l'œuvre de Kerouac et Pierre Brodin analyse l'importance de Kerouac dans la littérature américaine.

Par la suite, en 1971, Louise Godin, dans le cadre de l'émission *Horizons*<sup>10</sup> diffusée sur les ondes de la radio de Radio-Canada, s'intéresse au mythe du cowboy et consacre une partie de sa programmation du 25 mars à Kerouac et au mouvement beatnik qui émerge alors au Québec. En 1972, lors de la parution de l'essai de Victor-Lévy Beaulieu sur Jack Kerouac, le quotidien montréalais *Le Devoir* publie un dossier spécial<sup>11</sup> sur l'auteur de Lowell, auquel contribuent plusieurs intellectuels québécois, dont Robert G. Scully, Victor-Lévy Beaulieu et Fernand Séguin. À vrai dire, dès l'entrevue de Jack Kerouac avec Fernand Séguin, le 7 mars 1967, les auteurs québécois s'intéressent de plus en plus à cet écrivain et à la Beat Generation. Plusieurs vont alors se les approprier en les inscrivant dans leurs œuvres ou encore en établissant un lien direct avec eux.

C'est pourquoi je me propose, dans le cadre de cette thèse, d'étudier l'inscription de la Beat Generation dans la littérature québécoise. J'analyserai ainsi non pas la

---

<sup>9</sup> Réalisateur : Gilbert Picard; journaliste-présentateur : Gilles Pelletier; narrateur : Roland Chenail; auteur : Victor-Lévy Beaulieu; « À la recherche de Jack Kerouac », *Documents*, Montréal, Radio-Canada, 21 mars 1969, archives CBC00003fC4.

<sup>10</sup> Louise Godin, auteure, « Le mythe du cowboy », *Horizons*, Montréal, Radio-Canada, 25 mars 1971, archives CBC30DF.

<sup>11</sup> « Dossier Jack Kerouac », *Le Devoir*, Montréal, 28 octobre 1972.

réception critique de ce mouvement au Québec lors de son émergence dans les années 1950, mais bien sa réappropriation postérieure. Il faut pour lire ce corpus québécois contemporain une connaissance sans faille de celui de la Beat Generation et des travaux sur le mouvement et ses écrivains. Dans cette optique, je suggère d'entrée de jeu de tracer les grandes lignes de l'histoire personnelle et de l'approche littéraire des principaux auteurs de la Beat Generation – Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs – qui n'ont jamais rédigé de manifeste. Par la suite, je procéderai à une analyse du corpus québécois à partir de thèmes privilégiés du mouvement – la route, l'usage de drogues, l'écriture autobiographique, l'oralité et la démocratisation de la poésie, la critique sociale, le nomadisme intellectuel, la rébellion contre la société – et à partir d'inscriptions textuelles, de citations et de références explicites ou masquées dans des noms de personnages ou de lieux. J'établirai aussi les filiations entre les personnages d'un corpus à l'autre. Il s'agira donc, toujours en restant près des textes, d'analyser la présence « Beat » au sein du corpus québécois. J'appuierai encore mes analyses sur des œuvres critiques qui ont développé des problématiques connexes : celle du nomadisme intellectuel élaborée par Kenneth White dans son ouvrage *L'esprit nomade*, celle de l'homme unidimensionnel d'Herbert Marcuse et celle de Theodore Roszak dans *Vers une contre-culture*. Cette analyse se fera en trois mouvements.

Dans un premier chapitre, j'étudierai ce qui rapproche les écrivains Claude Péloquin, Lucien Francœur, Jean-Paul Daoust et Raoul Duguay de la Beat Generation. Je m'intéresserai ensuite au rapport à Jack Kerouac de trois écrivains québécois, Victor-Lévy Beaulieu, Gilles Archambault et Jean-Noël Pontbriand, qui s'inspirent de lui, de son

œuvre et de sa biographie pour parler d'eux-mêmes. Enfin, j'étudierai des écrivains, dont Réjean Ducharme, Jacques Poulin, Dany Laferrière, Louis Hamelin et Michel Vézina, qui se sont intéressés à certains éléments de la Beat Generation et qui les ont intégrés dans leurs écrits.

Ma recherche s'appuie principalement sur l'hypothèse qu'un groupe d'écrivains de la contestation, issus des États-Unis, ait pu exercer, et exerce encore, une influence considérable sur la littérature québécoise, imprégnant celle-ci du caractère américain, mais surtout d'une certaine vision de la littérature. C'est un travail qui s'inscrit dans une perspective historique de la littérature, en ce sens que, à partir des années 1970 principalement, les écrivains d'ici se tournent vers des influences autres que les littératures européennes. La Révolution tranquille aidera d'ailleurs à faire circuler librement les idées et la pensée au-delà des frontières et des barrières de la langue. Finalement, il s'agira de lire le corpus québécois en rapport à ce mouvement littéraire américain et, ce faisant, d'étudier l'américanité québécoise.

J'ai identifié une ligne de force importante de la littérature québécoise contemporaine, son inscription dans la culture littéraire du continent. En fait, je veux démontrer que l'Amérique n'est pas seulement un continent, un espace à parcourir, mais bien un ensemble de textes à lire, qui s'écrivent en se répondant les uns les autres et qui s'ancrent dans un imaginaire, un territoire, une histoire et un nomadisme intellectuel nord-américains.

Sur le plan théorique, mes travaux s'inscrivent dans le prolongement de la réflexion de Yvan Lamonde sur l'américanité et de celle de Jean-François Chassay, qui, dans *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, consacre un chapitre à Jack Kerouac en l'associant au thème de la route. De plus, si des articles ont été consacrés à ce même thème de la route chez Jacques Poulin et si Roger Chamberland a rapidement rapproché Claude Péroquin de William S. Burroughs, ce sujet n'a fait l'objet d'aucune monographie jusqu'à maintenant. Ce sera donc la première étude complète concernant l'inscription de la Beat Generation au sein de la littérature québécoise.

## Chapitre 1

### Pour une poétique de la Beat Generation

La première fois que l'on demanda à Jack Kerouac de définir la Beat Generation, il répondit ceci : « members of the generation that came of age after World War II, who supposedly as a result of disillusionment stemming from the Cold War, espouse mystical detachment and relaxation of social and sexual tensions<sup>1</sup> ». Pour lui et pour les autres membres du groupe, la Beat, c'était d'abord un état d'esprit. Selon Gary Snyder, les « Beats » sont au départ des jeunes universitaires ayant décroché du système pour vivre en marge de la société. Comme il le souligne :

This new generation was educated, but it refused to go into academic careers or business or government. It published its poems in its own little magazines, and didn't even bother to submit works to large established highbrow journals that had held the monopoly on avant-garde writing for so long. Its members traveled easily, bumming from New York to Mexico City to San Francisco – the big triangle – and traveled light. They stayed with friends in San Francisco's North Beach or on New York's Lower East Side (the Greenwich Village of the Beat, really a slum) – and made their money at almost any kind of work. Carpentry, railroad jobs, logging, farm work, dishwashing, freight handling – anything would do. A regular job ties you down and leaves you no time. Better to live simply, be poor, and have the time to wander and write and dig (meaning to penetrate and absorb and enjoy) what was going on in the world<sup>2</sup>.

Les « Beats » n'adhèrent pas à l'American Way of Life des années 1950. Comme le remarque William Burroughs : « Well, I was just bored. I didn't seem to have much interest in becoming a successful advertising executive or whatever, or living the kind of

---

<sup>1</sup> Première définition de la Beat Generation donnée par Kerouac pour le *Random House Dictionary* cité par Steven Watson. *The Birth of the Beat Generation: Visionaries, Rebels, and Hipsters, 1944-1960*, New York, Pantheon Books, 1995, p. 5.

<sup>2</sup> Gary Snyder, « Notes on the Beat Generation », dans Ann Charters, Ed., *Beat Down Your Soul*, New York, Penguin Books, 2001, p. 519.

life Harvard designs for you<sup>3</sup>. » Ils veulent vivre autrement. Pour eux, « Society sucked<sup>4</sup> ». En conséquence, ils se cherchent, explorent le continent en partant sur la route, s'ouvrent sexuellement à différentes expériences, consomment des drogues de toutes sortes, écoutent du jazz<sup>5</sup>, et s'intéressent aux religions orientales. Il est intéressant de noter que la valeur sémantique du mot beat évolue au fil des années et des expériences.

Comme le souligne Steven Watson de « beat » on passe à « béat » :

The word "beat" originally derived from circus and carnival argot, reflecting the straitened circumstances of nomadic carnies. In the drug world, "beat" meant "robbed" or "cheated" (as in "a beat deal"). Herbert Huncke picked up the word from his two business friends on the Near North Side of Chicago, and in the fall of 1945 he introduced the word to William Burroughs, Allen Ginsberg, and Jack Kerouac. He never intended it to be elevating, but the opposite: "I mean beaten. The world against me." The word acquired historical resonance when Jack Kerouac, in a November 1948 conversation with fellow writer John Clellon Holmes, remarked, "So I guess you might say we're a beat generation [... Being beat] involves a sort of nakedness of mind, and, ultimately, of soul," Holmes wrote, "a feeling of being reduced to the bedrock of consciousness." By the early 1950s, Kerouac and Ginsberg had begun to emphasize the "beatific" quality of "beat", investing the viewpoint of the defeated with mystical perspective<sup>6</sup>.

Par ailleurs, les « Beats » ont pour caractéristique première de s'intéresser à la littérature et à l'écriture sans toutefois adhérer à une vision ou à un projet littéraire communs. La Beat Generation est ainsi avant tout un réseau de contacts, de connaissances, d'amis. Afin de comprendre ce mouvement et sa poétique, qui ne se

---

<sup>3</sup> William Burroughs, « Interview, 1965 » dans Georges Plimpton, Ed., *Beat Writers at Work: the Paris Review*, New York, The Modern Library, 1999, p. 4.

<sup>4</sup> Amiri Baraka cité dans le film de Chuck Workman, *The Source*, New York, Winstar Cinema, 1996, 89 minutes.

<sup>5</sup> « Aujourd'hui, le jazz n'est plus un fait marginal et suspect. Il n'en a pas toujours été ainsi. L'apparition du jazz et de ses dérivés [...] a d'abord suscité des sentiments d'étrangeté lorsqu'elle n'a pas été perçue comme un scandale dans certains cercles sociaux conservateurs en France, aux États-Unis, en Espagne, etc. » El Hadji Amadou Ndoeye, « Jazz et Vin de Palme » dans Philippe Méziat, directeur, *Atlantiques : Jazz et littérature*, Bordeaux, Les Cahiers du Centre régional des lettres d'Aquitaine, automne 1997, p. 47.

<sup>6</sup> Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation*, New York, Pantheon Books, 1995, p. 4.

résume pas à la soif d'aventures et à l'appel de la route<sup>7</sup>, il faut absolument passer par la petite histoire de ce mouvement qui n'a jamais fait l'objet d'un manifeste. En effet, pour saisir ses principales caractéristiques, il faut connaître le parcours de ses adeptes, comprendre leur démarche personnelle, ce qui les unit et ce qui les distingue. Il faudra donc s'intéresser au lieu, au moment et aux circonstances de leur rencontre tout en portant un regard sur les influences qu'ils ont exercées les uns sur les autres sur les plans tant personnel que littéraire.

Pour ce faire, je propose de commencer par relater la naissance et l'évolution de ce mouvement à partir de la vie et de l'œuvre de Jack Kerouac, qui a inventé le terme et qui a été le premier à essayer de le définir. En suivant la route de Kerouac, il sera possible de dresser un portrait de la Beat Generation et de sa poétique tout en expliquant comment, vers la fin des années 1950, le terme « beat » est passé à celui de beatnik. Cet itinéraire permettra aussi, par la suite, d'étudier et de comprendre la réception des « Beats » et de Kerouac au Québec, ce qui nous amènera ensuite à notre propos, soit l'étude de l'influence et de l'inscription de la Beat Generation au sein de la littérature québécoise de 1960 à nos jours.

---

<sup>7</sup> Jean Morency, « L'invention de Jack Kerouac, du Québec à l'Acadie », *Acadie 1604-2004, Neue Romania* 29, 2004, p. 127. Dans son article, Morency rappelle que l'image convenue de l'écrivain beatnik est celle d'un assoiffé d'aventures et d'espace.

## 1. De Jack Kerouac à la Beat Generation

### 1.1 La naissance d'un fantôme linguistique

Jean-Louis Lébris de Kerouac, mieux connu sous le nom de Jack Kerouac, est le fils de Léo Alcide Kerouac et de Gabrielle Ange Lévesque, surnommée Mémère, deux Canadiens français qui avaient émigré avec leurs parents aux États-Unis au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il est né le 12 mars 1922, à Lowell au Massachusetts. C'est le troisième et dernier enfant de sa famille aux côtés de Gérard, né en 1917 et mort en 1926, et de Caroline, née en 1920 et morte en 1964. Jean-Louis a grandi dans un milieu francophone catholique qui baignait dans un univers anglophone, pour ne pas dire qu'il était submergé par lui. La langue de son entourage était le français populaire tel qu'il était parlé par la classe ouvrière du Québec des années 1920 et 1930. C'est à l'école, vers l'âge de six ans, qu'il a appris l'anglais puisqu'il parlait toujours le français à la maison. Les Kerouac vivaient dans le quartier surnommé « Petit Canada<sup>8</sup> » et ils étaient issus de cette vague d'immigration qui, de 1840 à 1930, poussa quelque 900 000 Canadiens français à s'installer aux États-Unis, dans le but de trouver du travail et de fuir la misère qui les guettait dans la province de Québec.

La plupart de ces immigrants se sont établis en Nouvelle-Angleterre dans des villes se situant au nord de Boston et peuplées de 25 000 à 100 000 habitants. À Suncook et Woonsock, entre autres, les Canadiens français devinrent majoritaires et formèrent pendant un certain temps 60 % de la population. Cependant, ils étaient la plupart du temps minoritaires comme à Lowell (26 %) ou à Manchester (40 %), où ils habitaient

---

<sup>8</sup> Les Kerouac ont déménagé environ 14 fois durant l'enfance de Jack. Selon John Sampas, beau-frère de Kerouac, ils ont habité à quelques reprises dans le « Petit Canada ». Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec John Sampas*, Lowell, Massachusetts, 1 août 2007.

dans des quartiers francophones comme celui des Kerouac. En 1930, 25 % de la population québécoise vit dans l'Est des États-Unis, soit un peu plus de 800 000 personnes. Pendant un temps, certains ont cru que le fait français se perpétuerait à jamais en Nouvelle-Angleterre<sup>9</sup>, et ce, malgré la forte domination de l'anglais dans les milieux sociaux. Pourtant, l'anglicisation a pratiquement réduit à néant la présence du français en ces lieux.

Léo et Gabrielle Kerouac arrivèrent donc aux États-Unis en compagnie de leurs parents et connurent avec eux les heures de gloire de l'immigration, soit le moment où le rêve américain leur semblait non seulement accessible, mais envisageable. À la naissance de Jean-Louis, la réalité est par contre déjà autre. Si Lowell a été une importante ville industrielle au tournant du siècle, son économie commence à être sur le déclin. Le marché des affaires s'essouffle tranquillement et laisse présager le pire, survenu avec le Krach de 1929 et la Grande Dépression qui s'ensuit. Les Kerouac, comme de très nombreuses familles partout ailleurs en Amérique, ont alors de la difficulté à boucler les fins de mois. Gabrielle doit se trouver un emploi tandis que son mari, Léo, travaille d'arrache-pied en tant que journaliste pour un journal local. Au cours des années 1930, il parvient toutefois à mettre sur pied sa propre entreprise, une petite imprimerie où il produit par exemple des tracts en français comme le *Spotlite*, un journal qui couvrait l'actualité artistique locale. Malheureusement, à la suite d'une inondation dévastatrice provoquée par un débordement de la rivière Merrimack, un peu avant que Jack quitte Lowell pour ses

---

<sup>9</sup> « Pendant longtemps, les émigrés et leurs enfants y mènent une vie catholique et française si intense que certains observateurs se croyaient dans un Québec agrandi et que certaines élites se disaient assurées de la permanence du français en terre américaine », Yves Roby, « La grande saignée et les Franco-Américains », *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, Montréal, Fides, 2003, p. 171.

études, il se voit dans l'obligation de vendre. Cet échec professionnel le pousse alors au jeu grâce auquel il se refait une fortune tout en continuant à effectuer de petits travaux. En fait, il ne connaîtra plus jamais de périodes d'aisance économique au cours de sa vie.

C'est donc dans ce contexte socioéconomique difficile que grandit Jean-Louis Lébris de Kerouac. Très tôt, il est confronté à la dure réalité du monde du travail. Dans *La nuit est ma femme*<sup>10</sup>, Jack parle de ces usines où vont travailler les hommes, de la difficulté à gagner de l'argent et de la manière dont il perçoit le monde ouvrier. Kerouac préfère de loin rêver, se lever tard et lire. Il voit son destin ailleurs, dans l'écriture. Sa famille l'encourage dans cette voie et pense faire de lui un curé.

Il faut dire que, jusqu'aux années 1960 et à la Révolution tranquille au Québec, il était de mise de destiner un fils aux études et à la prêtrise. Il en allait de l'honneur de la famille. Bien que résidant aux États-Unis, les parents de Kerouac veulent perpétuer la tradition. Gérard, le frère aîné, étant décédé, c'est à Jack que l'on attribua cet avenir. Ce dernier, dans ses propres mots, ne voulait cependant pas devenir prêtre parce qu'il aimait trop les filles et « sautait souvent la clôture » : « J'aura [sic] été un prêtre [sic] mélangé. J'aura [sic] toujours grimper la fence le soir pour aller voir les filles<sup>11</sup> ». De plus, ce n'est pas dans la prière qu'il trouve Dieu, mais dans l'alcool lors de sa première cuite<sup>12</sup>. Toutefois, même en 1957, il pense ainsi : « My chief activity (seriously) is praying that all living things and all things may go to Heaven. It is said in ancient sutras, that if this

---

<sup>10</sup> Jack Kerouac, *La nuit est ma femme*, New York, The Berg Collection.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 8.

prayer and wish is sincere, the deed is already accomplished. I'll buy that<sup>13</sup>. » Et Ann Charters le souligne autrement : « Quand il se fit écrivain, il avait cessé d'aller à confesse, mais pourtant, il ne cessa jamais de se considérer comme un pénitent. Seulement, c'était maintenant sa mère, et non le prêtre, qui assumait sa charge<sup>14</sup>. »

La mort de son frère Gérard, alors que lui-même n'avait que quatre ans, va aussi marquer à jamais son imaginaire et contribuer à sa vision personnelle de la religion. Comme il le raconte dans *Visions of Gerard*, il en vient même à voir en son frère la figure d'un saint, d'un enfant qui a compris la signification la plus profonde de la vie et qui a naturellement atteint un niveau de béatitude hors du commun. Les premiers pas de Jean-Louis dans le monde s'effectuent dans les traces de son frère, comme il l'avance lui-même :

For the first years of my live, while he lived, I was not Ti Jean Duluoz, I was Gerard, the world was his face, the flower of his face, the pale stooped disposition, the heart breakingness and the holiness and his teaching of tenderness to me. [...] I believe my brother was a saint and that explains all<sup>15</sup>.

Encouragé dans ses pensées par sa mère, Jean-Louis idolâtre son défunt frère qui devient rapidement pour lui le modèle à atteindre, son idéal, celui qu'il ne saura jamais être, ni totalement remplacer à ses propres yeux comme aux yeux de sa mère, qui lui répète : « You should have died, not Gerard<sup>16</sup>. »

---

<sup>13</sup> Jack Kerouac, *Heaven and Other Poems*, San Francisco, Grey Fox Press, 2001 [1977], p. 39.

<sup>14</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, traduit de l'anglais par Monique Poublan, Outremont, les Éditions l'Étincelle, 1973, p. 403.

<sup>15</sup> Jack Kerouac cité par Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation*, op. cit., p. 20.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 21.

Jean-Louis est un enfant tranquille et créatif qui adore la lecture. De plus, il s'invente des bandes dessinées et s' imagine acteur de films muets qu'il met en scène et recrée pour son propre plaisir dans le boudoir familial. Au cours de son enfance, il crée aussi ses propres magazines dont il écrit et illustre les articles :

My father was a printer, in his plant I often made little one page newspapers, typesetting them and printing them on a hand press (Racetrack News). I wrote my first novel at 11, in a 5 cents notebook, about an orphan boy running away, floating down a river in a boat. [...] As a child, I made long Chaplinesque movies by myself, taking all the parts, silent movies : I began doing this at age 5. Now I write them<sup>17</sup>.

Il va aussi inventer un jeu de baseball solitaire avec des cartes à jouer, auquel il s'adonnera toute sa vie.

En fait, au cours de sa jeunesse à Lowell, Jean-Louis se passionne d'un côté, avec son ami d'origine grecque Sebastian Sampas, pour la littérature et le cinéma, et, de l'autre, pour les filles et le football. Il excelle d'ailleurs dans ce sport à la position de *half-back* et devient rapidement une vedette locale.

Bon élève malgré ses difficultés à maîtriser l'anglais, il préfère souvent la salle de cinéma ou la bibliothèque municipale à la salle de classe. À cette époque, il lit beaucoup et rêve avec Sampas d'écrire. Il se voit déjà comme un écrivain et imite ceux qu'il admire tels William Saroyan, Ernest Hemingway, Jack London et Thomas Wolfe. Comme il le dit lui-même dans *Heaven and Other Poems* :

The first « serious » writing took place after I read about Jack London at the age of 17. Like Jack, I began to paste up long words on my bedroom wall in order to memorize them perfectly. At 18 I read Hemingway and Saroyan and began writing little terse short stories in that general style. Then I read Tom

---

<sup>17</sup> Jack Kerouac, *Heaven and Other Poems*, *op. cit.*, p. 39-40.

Wolfe and began writing in the rolling style. Then I read Joyce and wrote a whole juvenile novel like « Ulysses » called « Vanity of Duluoaz ». Then came Dostoevsky. Finally I entered a romantic phase with Rimbaud and Blake which I called my « Self-ultimacy » period, burning what I wrote in order to be « Self-ultimate ». At the age of 24 I was groomed for the Western idealistic concept of letters from reading Goethe's « Dichtung und Wahrheit ». The discovery of a style of my own based on spontaneous get-with-it, came after reading the marvellous free narrative letters of Neal Cassady, a great writer who happens also to be the Dean Moriarty of « On the Road. » I also learned a lot about unrepressed wordslinging from young Allen Ginsberg and William Seward Burroughs<sup>18</sup>.

À cette époque, Sebastian Sampas<sup>19</sup> joue un rôle primordial dans la vie de Kerouac puisqu'il lui permet d'exprimer et d'assumer son côté intellectuel. Dans *Lonesome Traveller*, Kerouac ira même jusqu'à dire que c'est à cause de lui qu'il est devenu écrivain : « Decided to become a writer at age 17 under influence of Sebastian Sampas, local young poet<sup>20</sup>. » De plus, au cours de leur adolescence, les deux amis font souvent des virées en auto-stop jusqu'à Boston. À Lowell, ils forment aussi un cercle qu'ils nomment les « Young Prometheans<sup>21</sup> », où, avec d'autres amis, ils discutent littérature, philosophie, sociologie et politique<sup>22</sup>. Sampas est persuadé qu'ensemble ils font de grandes découvertes, mais, dans une lettre datée du 15 mars 1943, Kerouac le corrige. Il est conscient que leur démarche n'est pas si exceptionnelle et lui précise surtout ne pas vouloir que leur groupe soit une « fusion of many into a One<sup>23</sup> » :

You see, Sam, you have too strong a dependance on the group – yes, we must stick together; but no, we musn't depend on one another ! When you say in

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>19</sup> Sebastian Sampas apparaît dans les romans de Kerouac sous le nom d'Alexander Panos dans *The Town and the City*, de Sebastien dans *Visions of Cody*, de Savas dans *Visions of Gerard* et de Sabbas « Sabby » Savakis dans *Vanity of Duluoaz*. Voir Ellis Amburn. *Subterranean Kerouac : the Hidden Life of Jack Kerouac*, New York, St. Martin's Griffin, 1998, p. 21.

<sup>20</sup> Jack Kerouac, *Lonesome Traveller*, New York, Grove Press, 1998 [1960], p. V.

<sup>21</sup> Les Young Prometheans étaient Jack Kerouac, Sebastian Sampas, Cornelius Murphy, Ed Tully, John MacDonald, Jim O'Dea et George Constantinides. Voir Barry Miles, *Jack Kerouac, King of the Beats : A Portrait*, London, Virgin Books, 1998, p. 33.

<sup>22</sup> Voir à ce titre, Ellis Amburn, *Subterranean Kerouac, op. cit.*, p. 22, 33.

<sup>23</sup> Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, New York, Viking, 1995, p. 48.

the recording that perhaps « we were too immature to realize the importance of our discoveries » you are not saying anything; our « discoveries » were no more than the awakening of the social conscience; youths are going through the same process everywhere, and have been doing so since Homer's time. There have been « youth movements » by the millions, and none were « important » or « great discoveries » essentially because they were all alike – the awakening in the minds of sincere and intelligent young men of a social conscience, as I have said, and the need for purpose in a society ostensibly without. Ours was the Promethean Society, based on the Brotherhood of Man, and on the mass energies of several participants<sup>24</sup>.

On voit déjà ici ce désir qui anime Kerouac de faire partie d'un groupe d'intellectuels tout en conservant son individualité, sa spécificité. Avec la Beat Generation, il en sera de même.

## 1.2 Faux départs : quelle route prendre ?

Grâce à ses talents de footballeur, Jean-Louis obtient une bourse d'études et choisit de poursuivre ses études à New York, bien qu'il soit aussi question, pendant un certain temps, d'aller étudier à Boston. Avant de commencer l'université, il effectue une année préparatoire au collège Horace Mann, dans le Bronx, où il fait la rencontre d'un futur marin, Henri Cru, avec qui il se lie d'amitié. En 1940, il entre à Columbia, où il est promis à un bel avenir sportif, mais il se blesse à un genou après quelques parties seulement et manque le reste de la saison sportive. Pendant qu'il se rétablit, il en profite pour découvrir New York, qui le fascine, et il se réfugie dans la littérature. Au cours de cette période, il va lire entre autres l'œuvre de Dostoïevski. Il va travailler aussi à la cafétéria de l'université en tant que plongeur et fera du tutorat de français<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Voir Jack Kerouac, *Atop an Underwood : Early Stories and Other Writings*, New York, Penquin Books, 1999, p. 180.

Au début de sa deuxième saison de footballeur à Columbia, Kerouac, remis de sa blessure, se brouille avec son entraîneur, qui ne le fait pas assez jouer. Il décide de mettre fin à sa carrière sportive sans avoir connu le succès espéré et de prendre une pause dans ses études. Il part alors sur la route pour se rendre à Washington, où il veut séjourner quelques jours afin d'écrire. Lors du voyage en autobus qui le transporte de New York jusqu'à la capitale des États-Unis, Kerouac fait une rencontre décisive. Au cours du périple, un passager de race noire se met en effet à chanter une complainte où il raconte ce qui lui arrive, comme ça lui vient. Kerouac est transporté par la musique et la façon de raconter de cette personne, et il se dit qu'il doit arriver à faire la même chose. Dans *La nuit est ma femme*<sup>26</sup>, il écrit que c'est pour cette raison qu'il a abandonné ses études : « J'arrêtez d'étudié je sava cosse j'voula savoir<sup>27</sup>. [sic] » Le reste, il l'apprendrait sur la route. Kerouac est fasciné par le Noir, par son élégance et sa manière de dire les choses. Cette fascination teintée d'admiration, il l'entretiendra toute sa vie. En empruntant les mots de Dany Laferrière, on peut dire que Kerouac tombe alors sous le charme de « l'élégance des Noirs qui chantent leur souffrance<sup>28</sup> ».

À Washington, Kerouac essaie d'écrire<sup>29</sup> puis rentre à New Haven, Connecticut, où ses parents ont emménagé, et il s'y trouve un emploi dans un garage. Ses parents sont furieux d'apprendre qu'il a décidé d'abandonner ses études, mais ne parviennent pas à le faire changer d'avis. Malheureux au garage, Kerouac perd son emploi quand son patron

---

<sup>26</sup> Écrit en 1951 à Hartford. Voir Ellis Amburn, *Subterranean Kerouac*, op. cit., p. 59.

<sup>27</sup> Jack Kerouac, *La nuit est ma femme*, op. cit., non paginé.

<sup>28</sup> Voir Jean-Sébastien Ménard, *Entretien avec Dany Laferrière*, Montréal, de 12h00 à 15h15, 12 décembre 2005.

<sup>29</sup> La majeure partie des textes écrits à cette époque ont été publiés sous le titre *Atop an Underwood : Early Stories and Other Writings*, op. cit.

constate qu'il ne connaît rien aux automobiles. Il faut préciser ici que Kerouac n'a pratiquement jamais conduit de voitures de sa vie : il a toujours préféré être un passager, et cela parce qu'il a eu un accident d'automobile en 1940 et qu'il avait peur d'en provoquer un autre<sup>30</sup>. Sans le sou, il décide d'accepter l'offre de son ami Sebastien Sampas, venu directement de Lowell pour le convaincre de travailler au *Lowell Sun* en tant que journaliste sportif.

Après quelques mois, il en vient cependant à la conclusion que cet emploi ne lui convient pas et décide de repartir à Washington sur les traces de Thomas Wolfe. À nouveau dans la capitale, il réside chez un ami de Lowell et travaille dans les domaines de la construction et de la restauration. Mais, encore une fois, il se lasse vite de ce travail, abandonne tout et retourne chez ses parents, à qui il annonce son projet de s'engager dans la marine. C'est un nouveau désaccord entre eux; fidèle à lui-même, il en fait pourtant à sa tête et les quitte pour Boston où il se fait engager comme garçon de cuisine à bord du S/S Dorchester.

Aussitôt engagé, il part pour un voyage sur l'océan Atlantique qui durera du printemps à l'automne 1942 et le mènera jusqu'au Groenland. Pendant qu'il est sur le S/S Dorchester, son ami Sebastien Sampas s'engage à son tour et quitte aussi l'Amérique sur un navire de guerre. Kerouac et lui ne se reverront jamais même si les deux amis continueront de s'écrire.

---

<sup>30</sup> « Kerouac was in an automobile accident in Vermont during the summer of 1940. He later told his friend Ed White that he never liked to drive a car because he was afraid of another accident. » Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956, op. cit.*, p. 55.

Au retour de Jean-Louis, en octobre 1942, l'entraîneur de football de Columbia, Lou Little, le réinvite à faire partie de son équipe. Kerouac répond à son invitation et se rend à New York, mais son entraîneur le laisse sur le banc lors du premier match. Kerouac quitte alors à nouveau l'équipe et retourne chez ses parents. Il y commence l'impression de son premier roman, « *The Sea is my Brother* »<sup>31</sup>, dont il a amorcé la rédaction sur le S/S Dorchester. Au cours de ce séjour à New Haven, il parvient à les convaincre que le mieux pour lui est encore de s'engager dans la marine et de s'inscrire à une école préparatoire d'officiers. Une fois dans la marine, Kerouac y restera à peine 6 mois et sera, la plupart du temps, en observation à l'hôpital. En fait, Kerouac ne s'entend pas bien avec ses compagnons, qu'il considère stupides en raison de leur jeune âge. De plus, il accepte mal la discipline ainsi que les ordres et il refuse souvent d'obéir. Examiné par les médecins de l'armée, il est diagnostiqué incapable de supporter la discipline militaire, et on le libère en mai 1943 avec la mention « *indifferent character* »<sup>32</sup>. Il retourne chez ses parents qui ont entre-temps emménagé à Ozone Park sur l'île de Long Island, pour tenter une fois de plus un nouveau départ après les échecs de Lowell et de New Haven.

Dès que possible, Kerouac entreprend de repartir en mer et s'engage cette fois dans la marine marchande en tant que simple matelot, ce qui demande moins de discipline. Il embarque alors sur le S/S George Weems en partance pour Liverpool. Durant tout le voyage, il vit en reclus, et il occupe ses loisirs à dormir et à lire

---

<sup>31</sup> Ce roman ne sera en fait jamais publié.

<sup>32</sup> Barry Miles, *Jack Kerouac, King of the Beats : A Portrait, op. cit.*, p. 49.

Galsworthy. C'est là que, pour la première fois, il songe à écrire « une série de romans reliés les uns aux autres pour former un immense conte<sup>33</sup> ».

Pendant son séjour à Liverpool, il réussit à se libérer pour une fin de semaine et prend le train pour Londres, où il visite entre autres Trafalgar Square et Piccadilly Circus. Il assiste aussi à un concert de Tchaïkovski au Royal Albert Hall et passe la nuit avec une fille nommée Lillian, avec qui il boit de la bière et se vide les poches. Pour retourner à Liverpool, il doit emprunter de l'argent à une agence maritime américaine. Quand le S/S George Weems lève l'ancre pour retourner aux États-Unis, Kerouac est déçu de ne pas avoir vécu la guerre, de ne pas avoir eu l'occasion de devenir un héros.

Une fois arrivé à New York, il ne se réengage cependant pas dans l'armée et passe l'hiver 1943-1944 à la maison familiale, occupant de petits emplois pour ramasser un peu d'argent. Il caresse encore l'idée de repartir en mer, mais cette fois il veut s'embarquer à partir de la Nouvelle-Orléans, question de voir un peu de pays. En mars, il apprend la mort de son ami Sebastien Sampa, tombé au champ de bataille. Il en est bouleversé.

### 1.3 Le cercle de New York

Au fil des jours, il commence de plus en plus à se considérer sérieusement comme un écrivain, n'hésitant pas à provoquer son père en se présentant comme « un artiste<sup>34</sup> », à quoi ce dernier répond : « Artiste, merdiste, tu peux pas t'faire entretenir toute ta

---

<sup>33</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond, op. cit.*, p. 45.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 46.

vie<sup>35</sup>. » Il entreprend aussi une relation avec Edie Parker, une femme qu'il a rencontrée avant son départ sur le S/S George Weems, en octobre 1942, par l'intermédiaire d'un copain. Il loge souvent chez elles puisqu'elle habite, avec Joan Vollmer Adams, un appartement lui permettant de graviter autour de l'Université Columbia.

Edie Parker est issue d'une famille aisée de Grosse Pointe, dans le Michigan, et elle habite New York pour étudier les arts. Elle suit entre autres des cours de peinture avec George Grosz. Quand Kerouac la présente à sa famille, elle devient une autre source de querelles entre ce dernier et ses parents. Sa mère désapprouve le fait qu'ils fassent vie commune sans être mariés et elle encourage son fils à mettre fin à leur relation. Celui-ci n'en fait pourtant qu'à sa tête et, à la fin de l'hiver, il prend le train en direction de Grosse Pointe afin de rencontrer à son tour les parents de sa petite amie.

De retour à New York, il prend le bus pour la Nouvelle-Orléans, où il veut s'engager sur un navire. Une fois en Louisiane, il traîne cependant en vain dans le hall du Syndicat maritime et dépense tout son argent en alcool. Il doit écrire à ses parents et à Edie afin de leur demander de l'argent pour payer son billet de retour. Ses parents sont désespérés et lui font admettre, une fois de retour à la maison, que ce voyage relevait de la folie pure. Il en convient, mais ne change pas son comportement pour autant et continue à fréquenter Edie.

Un soir, Edie emmène Jack au West End, un bar situé à l'angle de Broadway et de la 114<sup>e</sup> rue, et lui présente un ami qui veut lui aussi devenir écrivain, Lucien Carr.

---

<sup>35</sup> Léo Alcide Kerouac, cité par Ann Charters, *ibid.*

Contrairement à Jack, qui s'essaie à l'écriture, Carr demeure dans l'abstraction et parle de l'écriture sans écrire. Edie avait rencontré Carr au West End quelque temps auparavant, et ils s'étaient tous deux rapidement liés d'amitié. À l'occasion, Lucien se rendait même à l'appartement d'Edie prendre des douches et passer la nuit avec sa petite amie Cecily. Quand Kerouac eut écho de ce fait, il fit une crise de jalousie à Edie; cependant, dès qu'il rencontra Lucien ce soir-là, sa colère passa, et ils devinrent aussitôt de bons amis. Lucien Carr était impulsif et, comme Jack, il aimait boire. Les deux nouveaux amis s'en donnèrent alors à cœur joie et se soulèrent ensemble.

Carr venait de Saint Louis et avait commencé l'année universitaire à Chicago, pour ensuite demander un transfert à New York afin d'échapper à Dave Kammerer, qui le suivait partout. Dave Kammerer tournait autour de Carr depuis qu'il avait fait sa connaissance au High School. Il en était follement amoureux et attendait « sa chance ». Il le suivit alors à New York malgré les refus répétés de ce dernier. Quand Jack rencontra Kammerer au West End Bar, il le détesta d'emblée; c'est par contre grâce à lui qu'il fit la connaissance de William Seward Burroughs<sup>36</sup>.

Kammerer et Burroughs s'étaient, pour leur part, liés d'amitié dix ans plus tôt lors de leur passage à l'Université Harvard quand ils étudiaient tous deux la littérature anglaise<sup>37</sup>. Après Harvard, ils avaient voyagé ensemble en Europe jusqu'à ce que Burroughs quitte son compagnon pour aller étudier à Vienne. Puis, ils s'étaient perdus de

---

<sup>36</sup> Voir Barry Miles, *Jack Kerouac, King of the Beats : A Portrait, op. cit.*, p. 63.

<sup>37</sup> Burroughs étudia aussi la médecine à Vienne et entreprit des études supérieures en anthropologie à Harvard, qu'il ne compléta pas. Il s'intéressait à l'archéologie en rapport avec la civilisation Maya. Voir à ce sujet Barry Miles, *William Burroughs, El Hombre Invisible : A Portrait*, London, Virgin Books, 2002 [1992], p. 32.

vue jusqu'à ce qu'ils se retrouvent à Chicago où Kammerer avait suivi Carr. Ils renouèrent aussitôt, si bien que lorsque Carr et Kammerer partirent l'un après l'autre pour New York, Burroughs décida de les suivre. En juillet 1944, Kammerer organisa une rencontre entre Kerouac et Burroughs qui voulait avoir des renseignements sur la manière de s'enrôler dans la marine marchande. Jack soupçonna que cette requête n'était qu'une ruse de séducteur pour retrouver Carr afin de passer du temps avec lui. Il répondit toutefois aux questions de Burroughs et fut fasciné par le personnage. Après cette rencontre chez Edie, Kerouac se rendit à plusieurs reprises en compagnie de Carr prendre un verre avec Burroughs et Kammerer. Habituellement, Kerouac restait à l'écart et écoutait ses trois amis discuter. Il admirait « leur classe et leur intelligence extraordinaire<sup>38</sup> ».

À cette époque, Burroughs travaillait dans un bar de Greenwich Village tout en vivant des dividendes d'une somme d'argent dont il avait hérité de son grand-père, le fondateur de la compagnie de machines à écrire du même nom à Saint-Louis. Il rejetait la vie qui l'attendait après la fin de ses études tout en étant attiré par le monde de la drogue et du crime. Il aimait aussi beaucoup les actes gratuits, dadaïstes, et les plaisanteries bizarres. Poursuivant un « Van Gogh kick », il se coupa même un doigt en 1940, par amour pour un autre homme qui l'avait sentimentalement blessé<sup>39</sup>. Une autre fois, il offrit des lames de rasoir et des ampoules électriques en guise de friandises en disant que c'était sa mère qui les lui avait envoyées. À l'époque, il ne se considérait pas comme un écrivain bien qu'il eût déjà écrit quelques textes publiés dans des revues, notamment à

---

<sup>38</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 50.

<sup>39</sup> Voir Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation*, op. cit., p. 15.

Harvard. Par contre, il conseillait Carr et Kerouac dans leurs lectures, les encourageant entre autres à lire *The Decline of the West*, de Oswald Spengler<sup>40</sup>. Observant Carr et Kerouac se lier de plus en plus d'amitié, Kammerer, de son côté, devint jaloux et tenta de provoquer les choses entre lui et Carr. Burroughs conseilla à Kammerer de quitter New York, mais ce dernier refusa de l'écouter.

En juillet 1944, Lucien et Jack voulurent s'embarquer pour la France, où ils rêvaient d'aller vivre en poètes à Paris. Ils firent alors la queue au bureau du Syndicat de la marine pour se faire engager. En entendant parler de leur projet, Dave s'énerma, et son comportement devint de plus en plus obsessionnel. Un soir d'août, il s'infiltra dans la pension où logeait Carr, en escaladant l'escalier de secours et en passant par la fenêtre ouverte. Une fois à l'intérieur, il regarda Carr dormir pendant une demi-heure. En repartant, il se fit surprendre par le gardien de l'immeuble qui appela aussitôt la police. Pour sa défense, Kammerer affirma avoir passé la nuit à boire avec Carr dans sa chambre, alibi que Carr fit tomber quand on le réveilla pour l'interroger afin de vérifier les faits.

Quelques nuits plus tard, soit le 14 août, un drame se produisit. Tout le jour durant, Carr et Kerouac avaient attendu leur place sur un bateau au Syndicat de la marine et s'étaient vu refuser l'entrée. Pour se reposer, ils étaient d'abord allés chez Edie puis au West End boire quelques bières. À la fin de la soirée, Jack avait quitté le bar seul, laissant Lucien avec des amis. Sur le chemin du retour, il croisa Kammerer, qui cherchait Carr, et il lui indiqua que ce dernier était au West End. Kammerer s'y rendit, but quelques bières

---

<sup>40</sup> Ce livre va énormément influencer Kerouac. John Lardas, *The Bop Apocalypse : the Religious Visions of Kerouac, Ginsberg, and Burroughs*, Urbana, University of Illinois Press, 2001.

avec Carr, puis partit avec lui à Riverside Park s'asseoir sur l'herbe, au bord de l'Hudson, afin de continuer la soirée. Kammerer tenta alors le tout pour le tout et déclara son amour à Carr, en lui disant qu'il le tuerait s'il ne lui cédait pas. Carr repoussa ses avances et se mit à se battre avec son ami. Dans un geste d'auto-défense, il sortit son canif et poignarda son adversaire au cœur à deux reprises. Après quelques minutes, voyant qu'il l'avait tué, il s'empara du corps et le jeta dans l'Hudson<sup>41</sup>. Par la suite, il alla demander conseil à Burroughs, qui lui suggéra de se livrer immédiatement à la police après avoir avoué son geste à ses parents et s'être pris un bon avocat. Mais Carr, après lui avoir emprunté cinq dollars alla voir Kerouac au lieu de se livrer.

Il voulait boire un dernier verre avec lui avant de se rendre. Apeuré, Jack partit avec son ami dans le but de l'aider. Ils passèrent la journée ensemble, commençant par se débarrasser de l'arme du crime en la jetant dans une grille du métro. Ils allèrent ensuite boire dans un bar de Harlem avant de se rendre au cinéma puis au Musée d'Art Moderne. Deux jours plus tard, se sentant prêt, Lucien se rendit à la police accompagné d'un avocat. Quant à Jack, il se fit arrêter le soir même. En ayant aidé Lucien à faire disparaître l'arme du crime, il était devenu son complice. Burroughs fut aussi arrêté, mais sa famille paya la caution. Kerouac, quant à lui, passa la nuit en prison.

Lorsque Jack appela sa famille pour demander de l'aide, il eut pour réponse « qu'aucun Kerouac n'avait jamais été impliqué dans un meurtre et qu'il pouvait aller au

---

<sup>41</sup> Voir Matt Theado, Ed., *The Beats : A Literary Reference*, New York, Carroll and Graf Publishers, 2001, p. 37.

diab<sup>42</sup> ». Pour se sortir de l'impasse, il téléphona alors à Edie, qui se déclara prête à tout pour l'aider. Pour qu'elle puisse emprunter le montant de la caution à sa famille, ils décidèrent de se marier. C'est donc en compagnie d'un policier, comme témoin, et de la petite amie de Lucien, Cecily, comme demoiselle d'honneur, qu'ils se rendirent à la mairie dans l'après-midi afin de se marier. Ce mariage rassura quelque peu les parents de Jack, qui espéraient le voir se stabiliser. Ils vinrent, par conséquent, le visiter en prison et tentèrent de se montrer plus conciliants envers lui.

En sortant de prison, Jack se rendit avec sa femme dans le Michigan, où il se fit embaucher dans une usine. Chaque mois, il avait prévu prélever cent dollars pour rembourser la famille de sa femme, qui les hébergeait et qui avait déboursé deux mille cinq cents dollars pour payer sa caution<sup>43</sup>. Jack n'était cependant pas prêt pour le mariage, et les différences de classe entre lui et la famille d'Edie le rendaient mal à l'aise. Avant qu'il ne parte au travail le matin, sa belle-mère, au courant de ses ambitions littéraires, lui parlait de l'art d'écrire et lui disait que c'était possible de faire beaucoup d'argent avec les livres : Pearl Buck avait d'ailleurs réussi l'exploit !

Le mariage dura deux mois. En octobre 1944, Kerouac fit ses adieux à Edie et repartit vers New York en faisant de l'auto-stop. Arrivé dans la grande ville, il se rendit au Syndicat de la marine où il se fit engager en tant que marin sur un navire en partance pour l'Europe le lendemain. Cela fait, il retourna à Columbia s'informer du procès de Carr auprès de ses amis.

---

<sup>42</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 55.

<sup>43</sup> Voir Barry Miles, *Jack Kerouac, King of the Beats : A Portrait*, op. cit., p. 73.

À New York, le meurtre de Kammerer et le procès de Carr avaient fait l'objet de plusieurs articles dans les journaux. On disait que Carr avait assassiné Kammerer pour sauver son honneur. Il fut condamné à deux ans de prison ferme, à purger à la prison d'Elmira. Dans le *Spectator*, on parla même du mariage d'Edie Parker et de Jack Kerouac<sup>44</sup>.

#### 1.4 Allen Ginsberg et la Nouvelle Vision

Sur le campus, Jack rencontra Cecily, la petite amie de Carr, et alla prendre une bière au West End avec elle et Allen Ginsberg, un ami que Lucien s'était fait au cours de l'année universitaire. Carr avait rencontré Ginsberg un an auparavant dans les résidences universitaires. Ils habitaient dans le même immeuble, au même étage. Carr avait attiré l'attention de Ginsberg lorsqu'il avait fait jouer dans sa chambre du Brahms. Charmé, Ginsberg s'était invité et avait commencé à discuter avec lui. Ensemble, ils développèrent le concept de « nouvelle vision », à partir duquel ils espéraient écrire de grands poèmes. Selon Ginsberg, c'était « l'expression de l'art la plus individuelle, la moins influencée, la moins réprimée, la moins inhibée<sup>45</sup> ». En fait, leur « nouvelle vision », inspirée de la théorie du voyant de Rimbaud, se divisait en trois règles à suivre : « i) Naked self-expression is the seed of creativity; ii) The artist's consciousness is expanded by derangement of the senses; iii) Art eludes conventional morality<sup>46</sup>. »

---

<sup>44</sup> Voir Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 56.

<sup>45</sup> Graham Caveney, *Hurler de joie : la vie d'Allen Ginsberg*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau et Catherine Pierre, Paris, les Éditions Mille et une nuits, 1999, p. 36.

<sup>46</sup> James Campbell, *This is the Beat Generation : New York - San Francisco - Paris*, London, Vintage, 2000 [1999], p. 27.

Ginsberg était issu de la petite bourgeoisie de Paterson. Son père, Louis, ami de Williams Carlos Williams, enseignait l'anglais dans un collège et avait publié quelques recueils de poésie. Quant à sa mère, Naomi, elle était institutrice, mais éprouvait des problèmes de santé mentale et de dépression qui troublaient son fils. Au cours des années 1930, ses parents furent membres du parti communiste. En commençant l'université, Ginsberg voulait militer à son tour pour la lutte des classes, et avait l'ambition de devenir un « labor lawyer<sup>47</sup> ». Cependant, en assistant au cours de Raymond Weaver, biographe de Walt Whitman, à celui de Mark Van Doreau, lauréat du prix Pulitzer, ainsi qu'à ceux de Lionel Trilling, Ginsberg fut séduit par le département d'anglais et changea son plan de carrière pour se concentrer sur la littérature<sup>48</sup>.

La première fois qu'il rencontra Allen Ginsberg chez Edie au cours de l'été 1944, Kerouac ne ressentit aucune affinité spéciale avec lui et le snoba. Mais lorsque les deux hommes s'aperçurent qu'ils partageaient « une sorte de vénération émue pour la vie et sa fugacité<sup>49</sup> », les choses changèrent rapidement entre eux, et leur amitié fut scellée. C'est donc à un ami que Kerouac rendit visite le soir avant son départ pour l'Europe. Ils burent un peu ensemble, et Kerouac passa le reste de la nuit avec la petite amie de Carr. Le lendemain matin, il alla rejoindre l'équipage de son navire et quitta le port pour ensuite désertier à la première escale. Il n'avait plus envie de partir et retourna illico à New York où il s'installa dans la chambre d'étudiant de Ginsberg. Pendant quelques nuits, Cecily resta aussi avec eux, puis s'en alla. C'est alors que l'amitié entre Jack et Allen se noua davantage.

---

<sup>47</sup> Voir Ann Charters, Ed., *The Portable Beat Reader*, New York, Penguin Books, 1992, p. 60.

<sup>48</sup> Voir Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation*, op. cit., p. 34.

<sup>49</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 58.

Vivant en cachette dans la chambre de résidence d'Allen, Jack lisait tout ce qu'il lui apportait de la bibliothèque de l'université, notamment Rimbaud, Yeats, Huxley et Lautréamont. Quand il ne lisait pas, il écrivait avec son sang après s'être légèrement coupé le doigt. C'était, selon lui, une preuve de l'authenticité de sa vocation. À cette époque, Kerouac brûlait pratiquement tout ce qu'il écrivait. Seules quelques notes subsistent de cette période, et cela grâce à Ginsberg qui les avait retranscrites avant leur mise au feu. Ensemble, ils se donnèrent comme projet d'écrire un roman sur l'histoire de Carr et de Kammerer. Pourtant, face aux notes de Kerouac, Ginsberg se décourageait. Il était extrêmement impressionné par l'écriture de son ami.

En janvier 1945, Kerouac, sous le nom de Jean-Louis Incognito, publia son premier poème<sup>50</sup> dans le *Jester*. C'était un poème écrit en français et que Ginsberg avait traduit en anglais. Peu de temps après la publication de ce poème, Ginsberg fut provisoirement renvoyé de Columbia parce que le doyen avait appris sa cohabitation avec Kerouac et surtout parce que Ginsberg, las de voir les fenêtres sales de la résidence, avait tracé dans la poussière de l'une d'elles, en l'occurrence la sienne, une tête de mort accompagnée de deux phrases : « Butler (Columbia President) has no balls<sup>51</sup> » et « Fuck the Jews<sup>52</sup> ». Pour réintégrer l'université, Ginsberg dut, à la demande du doyen, consulter un psychiatre<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> Voir Jack Kerouac, *Scattered Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1971, p. 1.

<sup>51</sup> Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation*, op. cit., p. 50.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Ginsberg, pour répondre à la demande du doyen, rédigea une lettre de recommandation où il évalua sa santé mentale, en concluant ainsi : « Il est psychologiquement aussi sain qu'on peut l'être. » Pour valider cette lettre, il la fit signer par l'ancien médecin de sa mère qui accepta sans problème de l'aider. À ce titre, voir Graham Caveney, *Hurler de joie : la vie d'Allen Ginsberg*, op. cit., p. 44.

### 1.5 « Man, I am Beat ! » Jazz, drogue et littérature

Sans logis, Kerouac demanda l'hospitalité à Burroughs, qui habitait Riverside Drive et qui commençait, par ennui, à consommer de la drogue, principalement de la morphine et de l'héroïne. Parmi les gens que ce dernier fréquentait alors se trouvait Herbert Huncke, un héroïnomane qui se prostituait pour payer sa consommation. Une des expressions préférées de Huncke, quand il était en manque de drogue ou fauché, était : « Man, I am beat<sup>54</sup> ». Comme le souligne Steven Watson, « In the drug world, “beat” meant “robbed” or “cheated” (as in “a beat deal”). »<sup>55</sup>

L'univers de Huncke était pour Burroughs, Kerouac et Ginsberg un monde plus fascinant et intrigant que le monde ordinaire. Burroughs initia Kerouac à la drogue en lui offrant de la morphine, mais ce dernier préféra essayer la benzédrine. Kerouac et Burroughs habitèrent ensemble jusqu'au moment où Edie Parker, de retour de chez ses parents, revint s'installer dans son appartement de New York toujours habité par son amie et colocataire Joan Vollmer, la future femme de Burroughs. En effet, une fois Edie revenue à New York, ces dernières offrirent à Burroughs et Kerouac de venir habiter avec elles. William accepta l'offre, et Jack partagea son temps entre l'appartement d'Edie et celui de ses parents à Ozone Park. Comme d'habitude, ses parents voyaient d'un mauvais œil sa manière de vivre et éprouvaient la nette sensation qu'il était en train de rater sa vie.

---

<sup>54</sup> Alain Dister, *La Beat Generation : la révolution hallucinée*, Paris, Découvertes Gallimard, 1997, p. 18.

<sup>55</sup> Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation*, op. cit., p. 3.

Au fil des semaines, Burroughs devint le mentor littéraire de Kerouac et de Ginsberg, qui, de son côté, continuait à tenter d'écrire seul l'histoire de Carr et de Kammerer. Quant à Kerouac, il demanda la collaboration de Burroughs. Ainsi, à tour de rôle, chacun écrivait un chapitre. Ils intitulèrent leur roman *And the Hippos Were Boiled in their Tanks*, après avoir entendu une nouvelle à la radio au sujet d'hippopotames qui avaient péri ébouillantés dans leur bassin au cours d'un grand incendie au zoo de Londres. Ce roman, comme bien d'autres écrits de jeunesse, fut perdu. Quant au roman de Ginsberg, il n'arriva jamais à sa conclusion.

#### 1.6 La route entre la ville et la cité. Écrire à la suite...

Vers la fin de l'été 1945, William et Joan quittèrent New York pour échapper à des démêlés avec la police au sujet de la drogue. Ginsberg s'engagea de son côté dans la marine. Kerouac, quant à lui, tenta de faire à nouveau vie commune avec Edie, mais ce fut un nouvel échec, et le couple décida de mettre définitivement fin à son union. Edie se chargea de compléter les formulaires d'annulation de mariage. Trop pauvre pour se louer un appartement, Kerouac retourna chez ses parents.

Ceux-ci tentèrent à nouveau de le raisonner et de le ramener dans le droit chemin en l'obligeant à travailler. Kerouac devint alors pendant un mois serveur dans un camp de vacances, puis barman au rez-de-chaussée de l'immeuble où logeaient ses parents. Quand son père commença à souffrir d'un cancer de l'estomac et dut, à cause de ses traitements, quitter son travail, la famille tint un conseil. Il fut décidé que Mémère continuerait à

travailler à la fabrique de chaussures qui l'avait engagée, tandis que Jack resterait à la maison pour s'occuper de son père.

Sous le toit familial, Kerouac continuait à consommer de la benzédrine. Grâce à celle-ci, « il avait conscience de s'embarquer dans un voyage à la découverte du Moi, passant d'un niveau à l'autre, porté par ses intuitions<sup>56</sup> ». En décembre 1945, à la suite d'un abus d'excitants, il fit une thrombophlébite aux jambes et dut être alité quelque temps à l'hôpital des Vétérans de Queens. Durant le temps passé à l'hôpital, il décida d'abandonner l'idée d'écrire sous l'influence de la « nouvelle vision » d'Allen et de Lucien, et de revenir au romancier qu'il admirait le plus du temps où il était à Columbia, soit Thomas Wolfe. Il décida alors de fonder son art sur ses relations personnelles et d'écrire un grand roman où il raconterait sa vie de Lowell jusqu'à New York. Ce roman sera en fait le premier à être publié, sous le titre *The Town and the City*.

Sentant la mort venir, le père de Jack lui fit promettre de se prendre en main, d'être un bon Américain et de s'occuper de sa mère coûte que coûte. Jack en fit la promesse et vit là la chance de se racheter aux yeux de son père. Léo Kerouac mourut au cours du printemps 1946 et fut enterré à Nashua, dans le New Hampshire. Établi à Ozone Park avec sa mère, Jack dédia son premier roman à son père et tenta par la littérature de se racheter : « Lorsque ce livre, qui sera la somme, la substance et le déchet de tout ce que j'ai connu tout au long de cette chienne de vie sera terminé, je serai racheté<sup>57</sup>. » En

---

<sup>56</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 67.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 70.

fait, avec son premier roman, Jack commença à romancer sa propre vie, à mettre en scène des événements réels et à les transposer dans la fiction avec les adaptations nécessaires.

### 1.7 La vie sur la route avec Neal Cassady

Il mit deux ans et demi à écrire son roman. Durant cette période, par l'entremise de Hal Chase, un autre ami du cercle de Columbia, Kerouac et Ginsberg firent la connaissance de Neal Cassady, un jeune délinquant de Denver qui se passionnait pour les voitures et les filles, et qui voulait aussi devenir écrivain avec l'aide de Kerouac. Au terme de sa vie, Cassady n'aura finalement écrit que des lettres<sup>58</sup> et son autobiographie<sup>59</sup>, et pourtant, son personnage aura influencé tous les écrivains qui l'auront côtoyé, de Kerouac à Ken Kesey<sup>60</sup> ou encore à Charles Bukowski<sup>61</sup>. En vrai voyou qui voulait toujours « se défoncer » en tout, Cassady adorait conduire et faire l'amour. Tout au long de sa jeunesse, son passe-temps favori était « d'emprunter »<sup>62</sup> des autos pour faire des tours en y emmenant une fille. Selon ses propres dires, de 1940 à 1944, il emprunta ainsi quelque 500 voitures et ne se fit prendre que trois fois. Arrêté, on l'envoya dans des maisons de redressement où il commença à lire un peu de littérature et de philosophie. Cassady était en réalité un gars du peuple qui « se défonçait » et qui aimait philosopher, mais qui n'avait pas d'instruction. Il s'exprimait comme il le pouvait, de façon très spontanée. Quand il rencontra Kerouac et Ginsberg, il était marié à Luanne, une jeune fille de 16 ans, alors que lui était dans la vingtaine.

---

<sup>58</sup> Neal Cassady, *Collected Letters: 1944-1967*, New York, Penguin Books, 2004.

<sup>59</sup> Neal Cassady, *The First Third and Other Writings*, San Francisco, City Lights Books, 1981 [1971].

<sup>60</sup> Voir Tom Wolf, *Acid Test*, traduit de l'anglais par Daniel Mauroc, Paris, Éditions du Seuil, 1975 [1968].

<sup>61</sup> Charles Bukowski, *Notes of a Dirty Old Man*, San Francisco, City Lights Books, 1969, p. 23 à 27.

<sup>62</sup> Voir Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 77.

C'est au West End, en décembre 1946, que Cassady rencontra Ginsberg pour la première fois. Chase le présenta ensuite à Kerouac, qui fut fasciné par son enthousiasme délirant. Après avoir trouvé un emploi dans un stationnement de New York, Cassady se trouva une chambre meublée où il habita avec sa femme tout en fréquentant assidûment le groupe d'amis de Columbia. Kerouac l'invita à manger chez sa mère qui n'aima pas plus Cassady que les autres amis de son fils, le catégorisant à son tour comme un voyou trop bavard. Cependant, Jack ne se préoccupa nullement du jugement de sa mère et trouva en Cassady un apprenti écrivain à qui il pouvait communiquer son savoir et un copain avec qui prendre de la benzédrine.

La deuxième fois que Cassady rencontra Ginsberg, le 10 janvier 1947, alors que Kerouac l'initiait à la marijuana, ils tombèrent amoureux et devinrent amants. Cassady se partagea par la suite en trois, passant son temps entre Ginsberg, à faire l'amour et à apprendre la poésie, et Kerouac, à maîtriser l'écriture. Le reste de ses journées était consacré à sa femme, qui se lassa rapidement de ce cirque et décida de retourner seule à Denver. Il la rejoignit quelque temps plus tard après avoir convenu avec Ginsberg que ce dernier lui rendrait visite une fois la session universitaire terminée.

Pendant qu'il était à Denver, Cassady écrivit beaucoup à Kerouac et à Ginsberg. En fait, il leur écrivit comme il leur parlait, espérant pouvoir « trouver une sorte de langage spontané non seulement à l'usage des lettres que nous échangeons, mais encore de toute notre correspondance<sup>63</sup>. » C'est grâce à ces lettres sans ponctuation et écrites

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 84.

d'un souffle, en donnant à ses phrases un rythme spontané proche du be-bop<sup>64</sup>, que Kerouac développera, plus tard, son idée d'écriture spontanée.

Tout en continuant à la voir, Cassady se désintéresse de Luanne après avoir rencontré celle qui va devenir sa nouvelle femme, Carolyn Robinson, étudiante à l'Université de Denver et diplômée de Bennington. Mis à part ses amours, il survit comme il peut, sans le sou, en vivant dans une chambre au sous-sol d'un immeuble et en faisant quelques menus travaux. Lorsque Ginsberg le rejoint, c'est avec la nette intention de poursuivre leur relation, mais les choses ne se déroulent pas comme prévu, et Ginsberg finit rapidement par broyer du noir<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> « Ce fut d'abord sur le plan de la rythmique que l'effort de création [be bop] se porta. Dizzy Gillespie a attribué la paternité de la dissociation de la section rythmique, qui est une des principales caractéristiques de ce style, au batteur Kenny Clarke. L'audace fut d'importance. À la quasi parfaite section rythmique de l'ère swing succéda un ensemble dynamique polyrythmique. La continuité rythmique sera assurée par la seule contrebasse tandis que le piano et plus encore la batterie enchevêtrèrent des breaks, de complexes figures autour de l'axe temporel. Sur, ou plutôt à partir de la forme simple du 4/4 une nouvelle plastique rythmique permettra au batteur grâce à son jeu de pieds – gauche sur sa grosse caisse et droit sur sa cymbale à pédale, dénommée la high-hat – de ponctuer avec de vives accentuations la trame continue « legato » qu'il produit de sa main droite sur ses grandes cymbales. Par ailleurs, en contre-partie, le piano deviendra plus percussif et plaquera plus des accords qu'il n'accompagnera phrase à phrase le soliste. La section rythmique bop, sous une apparente complexité, travaillera en réalité dans un esprit de simplification en évitant aux instruments de se doubler. Après l'enrichissement de la cellule rythmique, le travail des principaux chercheurs du « Minton's » [cabaret où naquit le be bop] : le pianiste Thelonious Monk, le trompette Dizzy Gillespie et un jeune alto tout juste débarqué de Kansas City, Charlie Parker, se porta sur la revalorisation du matériel mélodique et harmonique. On continua à développer l'usage des accords de passage mais on se servit aussi des gammes par ton entier. Au cours de son histoire, le bop se permit d'aller plus loin que les accords de neuvième pour enfin s'essayer à pratiquer une polytonalité assez mouvementée. Les chevauchements des lignes mélodiques créèrent une harmonisation assez dissonante. Charlie Parker, qui fut le musicien le plus doué du mouvement par l'abondant usage de demi-tons, par le chromatisme qui rend plus sinueuses ses improvisations ouvrira même la porte à un fatal atonalisme. Cette nouvelle organisation va transformer nécessairement les courbes mélodiques. Les musiciens du nouveau style rejetèrent toute l'écoeuvante banalité des songs, des succès du jour pour produire une musique pure plus ferme et plus virile. Ils créèrent un nouveau répertoire en paraphrasant des thèmes connus, en bâtissant sur les harmonies du blues ou des songs de nouvelles mélodies. [...] Le nouveau style fut appelé « Be bop » du nom d'une onomatopée que les chanteurs « scat » employaient souvent dans leurs improvisations. » André Francis, *Jazz*, Paris, Éditions du Seuil, 1958, p. 104.

<sup>65</sup> Voir à ce titre Graham Caveney, *Hurler de joie : la vie d'Allen Ginsberg*, op. cit., p. 51.

En juillet 1947, Kerouac décide de prendre une pause dans l'écriture de son roman et envisage de travailler afin d'aider sa mère financièrement. Avec un ami d'Horace Mann, Henri Cru, il planifie alors un voyage à San Francisco, où il veut redevenir marin. Le voyage à travers le continent sera l'occasion pour lui de visiter Neal et Allen à Denver, et puis Burroughs au Texas. Il pourra ainsi emprunter la piste des pionniers américains afin de vivre à leur suite l'expérience de l'Ouest telle qu'elle s'était présentée à eux alors qu'ils migraient avec leur caravane dans le but de toujours repousser la frontière vers cet Ouest. Pour ce faire, après avoir examiné des cartes routières, il choisit d'emprunter la route numéro 6 en faisant de l'auto-stop. Cependant, l'aventure s'avère vite un échec, et il finit par prendre l'autobus de New York à Chicago. De là, il reprend le stop et se fait véhiculer jusqu'à Denver. Ce sera le plus long voyage de sa vie. Par la suite, il demandera toujours à Cassady de le trimbaler ou encore il prendra le bus pour parcourir de longues distances.

Ne trouvant ni Ginsberg ni Cassady à son arrivée, Kerouac se rendit chez Chase<sup>66</sup>, aussi résident de Denver, et y passa la nuit. À cette époque, Chase s'était brouillé avec Neal, qu'il considérait comme un minable à cause de son comportement envers les femmes et de ses vols de voitures<sup>67</sup>. Il faut dire que Cassady, alors sans travail et sans domicile, se promenait de chez un ami à un autre en se faisant vivre et en empruntant constamment de l'argent, ce qui ne tarda pas à lasser ses fréquentations. Contrairement à Chase, Kerouac sera charmé par cette manière d'être qui symbolisait pour lui

---

<sup>66</sup> À l'époque de Columbia, Hal Chase habitait la même résidence que Ginsberg. Chase venait de Denver. C'est par son entremise que Cassady rencontra Ginsberg, Kerouac et les autres membres de la Beat Generation.

<sup>67</sup> Voir Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit, p. 93.

« l'underground » à la manière de Dostoïevski<sup>68</sup>. Avec ses amis, il dépensera tout ce qu'il lui restait d'argent et, le moment venu, il écrira à sa mère pour acheter son billet d'autobus afin d'aller rejoindre Cru à San Francisco. Cassady, voulant que Kerouac reste à Denver, lui dénicha un travail. Jack refusa l'offre et lui proposa de venir le rejoindre à San Francisco avec Allen. Neal le lui promit, mais, au lieu de tenir parole, il partit au Texas visiter Burroughs, qui venait d'avoir un fils et qui cultivait de la marijuana et des citronniers dans son ranch de New Waverley. Herbert Huncke et Kells Evin, un ami d'Harvard, y séjournèrent aussi en leur compagnie. Une fois au Texas, Cassady rompit avec Ginsberg, qui, pour fuir sa peine d'amour et tenter d'oublier ce dernier, s'engagea dans la marine et partit en Afrique puis en Europe. Après quelques mois, Ginsberg revint à New York poursuivre sa scolarité à Columbia.

En arrivant à San Francisco, Kerouac retrouva Cru, qui lui annonça qu'ils ne pourraient pas partir en mer avant plusieurs semaines encore, leur engagement ayant été repoussé. Jack accepta alors un emploi de gardien de nuit et travailla avec son ami. Après tout, s'il avait fait ce voyage, c'était pour gagner de l'argent afin d'en envoyer à sa mère. Durant ce séjour, Jack habita chez Cru, lequel s'était donné comme but de l'orienter dans sa carrière d'écrivain. Il adressait alors à Jack ses conseils et rêvait de devenir son agent littéraire afin de vendre des scénarios à Hollywood. Toutefois, une atmosphère tendue s'instaura entre eux, Kerouac ne participant pas aux dépenses du loyer parce qu'il envoyait la majeure partie de ses gains à sa mère comme convenu. Lorsque Jack perdit son emploi quelque temps après, il décida de quitter Cru et d'aller rendre visite à Burroughs en passant par Hollywood.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 94.

En prenant l'autobus pour se rendre au Texas, Kerouac croisa une jeune Mexicaine dont il tomba amoureux et avec laquelle il décida de demeurer. Ils passèrent une quinzaine de jours ensemble, en partie à Los Angeles puis à Central Valley, où ils partagèrent une tente avec le fils de cette dernière. Pour revenir à New York, Kerouac dut écrire à sa mère afin de lui demander à nouveau l'argent de son billet de bus. L'argent en poche, il fit le trajet Los Angeles – Pittsburg d'un trait sans passer par le Texas puis se décida encore à faire du stop. Il connut à ce moment-là des mésaventures avant de se retrouver à New York, où Cassady s'était rendu depuis le Texas dans le but de le retrouver quelques semaines auparavant. En attendant Kerouac, Cassady avait même logé chez Mémère puis chez le frère d'Allen. Néanmoins, quand Kerouac arriva, il était déjà reparti vers la côte ouest. Dès son arrivée, Kerouac se remit à l'écriture et termina son roman l'envoyant aussitôt à Scribners, l'éditeur de Thomas Wolfe, qui le refusa. Après ce refus, il retravailla la fin de son récit. Cassady et lui demeurèrent en contact par le courrier. À l'instar de Jack, Neal avait commencé la rédaction de son autobiographie, *The First Third*, mais il luttait aussi contre l'envie de mettre fin à ses jours<sup>69</sup>.

Kerouac fit lire *The Town and The City* à Ginsberg, qui s'enthousiasma pour le livre et entreprit de le faire publier à titre d'agent littéraire. À tous ceux qui seraient susceptibles de l'aider à trouver un éditeur, il faisait lire des extraits du manuscrit et le leur vantait. À cette époque, Allen donnait beaucoup de soirées chez lui, et son appartement était un lieu de rencontres et de discussions effervescentes. C'est d'ailleurs au cours d'une de ces soirées que Jack rencontra John Clellon Holmes, écrivain lui aussi,

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 103.

avec qui il allait se lier et laisser échapper au cours d'une conversation l'expression « Beat Generation<sup>70</sup> ».

#### 1.8 Kerouac sous l'influence de Burroughs et du factualisme; en route vers la publication

*The Town and the City* étant terminé, Kerouac entreprit l'écriture de *Doctor Sax*, qu'il abandonna rapidement pour commencer à écrire les premières ébauches de ce qui deviendrait plus tard *On The Road*. En 1948, découragé de ne pas trouver d'éditeur pour son premier roman, il envisagea même pendant un temps de cesser d'écrire. Ce fut grâce au manuscrit « Junky », de Burroughs, et plus particulièrement grâce à la technique d'écriture utilisée, le factualisme, qu'il reprit courage. En effet, le factualisme, une vision de l'écriture qui consiste à écrire à la première personne en exposant les faits le plus objectivement possible, le stimula grandement. Comme Burroughs, Kerouac croyait que « tout commentaire sur le comportement des personnages est parfaitement inutile et ne sert qu'à détourner l'attention du lecteur de ce qui se passe en fait<sup>71</sup> ». Kerouac, sous l'influence de Burroughs, continua donc à écrire tout en habitant chez sa mère, jusqu'à ce que Cassady le convainque de revenir en Californie après être passé le chercher en compagnie de Luanne et d'un ami, serre-frein de métier, Ed Hinckle.

En route vers l'ouest, ils s'arrêtèrent à la Nouvelle-Orléans, où habitait alors Burroughs avec sa famille et quelques amis, dont la femme de Hinckle. Tous « se défonçaient » à la marijuana, à la benzédrine, à la morphine et à l'alcool. Très vite, Jack et Neal dépensèrent tout leur avoir, et, lorsque ce dernier voulut emprunter de l'argent à

---

<sup>70</sup> Voir Alain Dister, *La Beat Generation : la révolution hallucinée*, op. cit., p. 20.

<sup>71</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 141.

Burroughs, il dut essuyer un refus net. Burroughs trouvait que le voyage de Kerouac et de Cassady n'avait pas de sens. À ses yeux, Cassady était « un être errant par impulsion, par vocation, prêt à sacrifier famille, amis et même sa propre voiture à la manie de se propulser d'un lieu à l'autre. Sa femme et son enfant peuvent bien mourir de faim, quant à ses amis, ils ne servent qu'à lui procurer de l'argent pour l'essence<sup>72</sup> ». Pour financer le voyage, Kerouac écrivit alors à sa mère qui leur prêta dix dollars. Ils reprirent la route et se rendirent jusqu'à San Francisco, où ils arrivèrent épuisés, affamés et fatigués l'un de l'autre : « Comme Jack devait le dire par la suite : « Cette année-là, j'ai perdu confiance en Neal »<sup>73</sup>. »

À San Francisco, Jack emprunta à nouveau de l'argent à sa mère, en donna une partie à Neal et à sa femme, et alla écouter Slim Gaillard dans un bar de jazz avant de repartir pour New York, persuadé qu'il ne reverrait plus jamais Neal. De retour chez sa mère, en mars 1949, deux mois après son escapade sur la côte ouest, il apprit que son roman était accepté chez Harcourt Brace. Le manuscrit avait été recommandé par Alfred Kazin, qui donnait un cours sur Melville à la New School, auquel Kerouac assistait et où par ailleurs il excellait<sup>74</sup>. L'éditeur, Robert Giroux, conseilla à Kerouac de raccourcir et de remanier son manuscrit. Pour ce faire, Kerouac, qui se voulait un Thoreau moderne<sup>75</sup>, loua une petite maison en périphérie de Denver et s'y installa pour retravailler son roman et continuer la rédaction de *Docteur Sax* et de *On the Road*.

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>74</sup> Kerouac y effectua entre autres un travail sur Whitman intitulé « Whitman : A prophet of the Sexual Revolution », voir Douglas Brinkley, Ed., *Windblown World : The Journals of Jack Kerouac 1947-1954*, London, Viking, p. 172.

<sup>75</sup> Voir Ellis Amburn, *Subterranean Kerouac*, *op. cit.*, p. 206.

### 1.9 L'escale de Ginsberg à l'hôpital psychiatrique

Comme Kerouac correspondait beaucoup avec Ginsberg, il apprit les malheurs de ce dernier<sup>76</sup>, arrêté par la police en compagnie de Herbert Huncke, qui logeait chez lui. Huncke, écrivain lui aussi, se droguait énormément et volait pour payer sa consommation. De plus, comme il habitait chez Ginsberg, il entreposait ses butins chez ce dernier. Un jour d'avril 1949, Ginsberg alla se promener avec deux amis de Huncke à bord d'un véhicule volé. Le chauffeur, Jack Melody, emprunta un sens interdit et se retrouva nez à nez avec un policier qui se tenait debout près de sa voiture et qui les invita à s'arrêter. Pris de panique, Melody essaya de le renverser. Il s'ensuivit une poursuite automobile qui se termina par un accident. Ginsberg réussit alors à s'enfuir sans se faire coincer, contrairement aux deux autres. Mais par inadvertance, il avait oublié à bord du véhicule son carnet de notes et des papiers de Columbia, si bien qu'on put aisément le retracer et l'arrêter. Il en fut de même pour Huncke qu'on inculpa en tant que complice des vols. Il faut souligner qu'on retrouva aussi dans la voiture plusieurs objets volés. Huncke, et son ami Melody, furent condamnés à cinq ans de prison. La petite amie de Melody, quant à elle, fut libérée. De son côté, Ginsberg fut envoyé en observation psychiatrique à l'Hôpital de l'Université Columbia.

C'est là qu'il fit la rencontre de Carl Solomon, un disciple d'Artaud, qui, en hommage à ce dernier, demanda, après avoir été interné pour une histoire de vol de sandwich au beurre d'arachide, qu'on lui fasse une lobotomie, un suicide symbolique de l'esprit. Les psychiatres refusèrent d'obéir à ses ordres, diagnostiquant chez lui les signes

---

<sup>76</sup> Voir Matt Theado, Ed., *The Beats : A Literary Reference*, op. cit., p. 232.

majeurs de la dépression. Ils décidèrent tout de même de le garder en institution. Selon Solomon, à l'instar d'Artaud, les poètes en son genre sont des suicidés de la société, des visionnaires incompris. Ginsberg et lui ne tardèrent pas à devenir de bons amis et à discuter littérature. Ils aimaient tous deux Dostoïevski et William Blake. Ginsberg avait même entendu la voix de Blake lui lire des poèmes peu de temps avant son internement<sup>77</sup>.

#### 1.10 En route vers l'écriture spontanée : Kerouac trouve sa voie/voix

Au cours de l'été qui suivit, celui de 1949, Burroughs quitta la Louisiane pour s'installer au Mexique. De son côté, Kerouac eut envie de revoir Neal. En ce sens, il lui écrivit, puis acheta un billet de bus et se rendit chez lui. Neal venait tout juste de se casser le pouce et, pendant son rétablissement, c'était sa femme, Carolyn, enceinte d'un deuxième enfant, qui travaillait. Jack ne supporta pas longtemps la situation et décida de retourner à New York en invitant Neal à le suivre. À ce moment précis, il avait l'intention de filer en Europe. Neal accepta, et les deux hommes partirent ensemble sur la route en faisant d'abord du covoiturage jusqu'à Denver. Là, les deux compagnons s'arrêtèrent un peu, le temps à vrai dire que Cassady recommence à voler des voitures pour faire des escapades dans les montagnes. Cela fit paniquer Jack, qui avait peur de se faire arrêter par la police. Pour remédier à la situation, il accepta avec Neal de ramener une Cadillac dernier modèle à Chicago pour une agence de voyage. En route, ils rendirent visite à Ed Uhe, un gardien de maison de redressement qui connaissait Neal, mais ne croyait maintenant plus du tout en lui. La rencontre fut glaciale, et le duo continua sa route jusqu'à Chicago. Là, ils dénichèrent des boîtes de jazz et écoutèrent du Bop avant de prendre le bus pour Détroit, où ils découvrirent qu'ils n'avaient à nouveau pratiquement

---

<sup>77</sup> Voir James Campbell, *This is the Beat Generation : New York - San Francisco - Paris*, op. cit., p. 86.

plus d'argent. Il ne leur restait que de quoi se payer un billet de bus pour New York et une entrée pour un cinéma. Ils y passèrent la nuit jusqu'à se faire expulser par les employés d'entretien. Quand ils arrivèrent à New York, ils étaient si exténués que Mémère accepta, même si elle n'aimait pas Neal, de le loger encore une fois, le temps qu'il se remette sur pied.

À New York, Neal reprit son ancien poste au stationnement, rencontra une femme, Diane Hanson, chez qui il s'installa et qu'il mit enceinte. Kerouac, pour sa part, était fatigué de Neal et ne voulait plus de cette amitié. Tous ses espoirs étaient tournés vers la publication de son premier roman, qui sortit en février 1950 et reçut des critiques mitigées. Parmi celles-ci, la préférée de Kerouac était celle d'Yvonne Le Maître, du journal *Le Travailleur* de Worcester au Massachusetts, qui « in her notice, gently chided the author for concealing his French-Canadian roots<sup>78</sup> ». Kerouac lui répondit par une lettre en s'excusant d'avoir caché ses racines et en lui promettant de ne plus faire cette erreur, allant même jusqu'à avancer qu'il écrirait peut-être un jour un roman en français sur les Canadiens français :

Excuse me for writing in English, when it would be so much better to address you in french; but I have no proficiency at all in my native language, and that is the lame truth. [...] Because I cannot write my native language and have no native home any more, and am amazed by that horrible homelessness all French-Canadians abroad in America have – Well, well, I was moved. Someday, Madame, I shall write a French-Canadian novel, with the setting in New-England, in French. It will be the simplest and most rudimentary French. If anybody wants to publish it, I mean Harcourt, Brace or anybody, they'll have to translate it. All my knowledge rests in my "French-Canadianness" and nowhere else. The English language is a tool lately found... so late (I never spoke English before I was six or seven). At 21 I was still somewhat awkward and illiterate-sounding in my speech and writing. What a mix-up. The reason I handle English words so easily is because it is

---

<sup>78</sup> Ellis Amburn, *Subterranean Kerouac*, op. cit., p. 150.

not my own language. I refashion it to fit French images. Do you see that? [...] Because I wanted a universal American story, I could not make the whole family catholic. It was an American story. As I say, the French-Canadian story I've yet to attempt. But you were absolutely right in your few complaints on this score. Isn't true that French-Canadians everywhere tend to hide their real sources. They can do it because they look Anglo-Saxon, when the Jews, the Italians, the others cannot... The "other" minority races. Believe me, I'll never hide it again; as once I did, say in High School, when I first began "Englishizing myself" to coin a term (me-faire un anglais).<sup>79</sup>

Convaincu que son prochain roman serait meilleur, il se remit toutefois à l'écriture de *On the Road* et, au cours de l'été, décida d'aller à Denver puis de rejoindre Burroughs à Mexico, en raison de ce que ce dernier écrivait : « If you want to save some of the money you are making, Mexico is undoubtedly the place for you. A single man lives high here including all the liquor he can drink for 100 \$ a month<sup>80</sup>. » Ginsberg, sorti de l'hôpital entre-temps, aurait bien voulu y aller aussi, mais il n'avait pas assez d'argent et décida de rester à New York. Avant de partir, Kerouac donna rendez-vous à Neal pour le saluer.

À Denver, il séjourna chez un ami et se la coula douce pendant une semaine, en fait, jusqu'à ce que Neal fasse son apparition au volant d'une voiture neuve qu'il avait achetée avec ses économies. Ce dernier voulait se séparer de sa femme, Carolyn, pour épouser Diane Hanson, la femme rencontrée à New York, et légitimer l'enfant qui allait naître. Pour ce faire, il voulait aller avec Jack chez Burroughs, le temps que l'affaire se règle. Il lui proposa donc de voyager avec lui. Une fois rendu au Mexique, Jack se mit à fumer de la marijuana à un point tel que Neal, avant de repartir épouser sa conjointe de New York, les formalités de son divorce réglées, lui reprocha de trop en consommer. Cet

---

<sup>79</sup> Jack Kerouac, *Selected letters 1940-1956, op. cit.*, p. 229.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 225.

été-là, avec Burroughs, Jack « se défonça » en effet plus que jamais. Il ne se calma qu'à son retour chez sa mère, en octobre 1950. Il rencontra par la suite sa deuxième femme, Joan Haverty, l'ex-petite amie d'un copain de Ginsberg. Celui-là venait tout juste de mourir dramatiquement, décapité après s'être penché par la fenêtre d'un métro aérien en marche<sup>81</sup>.

À la consternation de Mémère, ils s'épousèrent<sup>82</sup> quinze jours après leur rencontre, et Jack emménagea chez elle, dans Chelsea. Il trouva alors un emploi de rédacteur à la Twentieth Century Fox, où il devait lire des romans et en tirer des scénarios. Son intérêt principal demeurait pourtant la rédaction de *On the Road*. Simultanément, il racontait à sa nouvelle femme ses aventures avec Neal, qui avait quitté entre-temps New York et sa dernière épouse pour retourner auprès de Carolyn, en Californie, en se proposant de poursuivre l'écriture de son autobiographie. Jack était aussi occupé à donner des conseils littéraires à Neal dans leur correspondance. Mais dans leurs échanges, c'est en réalité Neal qui finit par « conseiller » Jack.

C'est en effet grâce à une lettre de Cassady, écrite dans l'urgence, en prise directe et en langue parlée, que Kerouac trouva son style d'écriture : « Il découvrit finalement qu'il ne désirait rien d'autre que de prendre la matière de ses conversations avec Neal pour thème de ce qu'il voulait écrire<sup>83</sup>. » Dans cette lettre, Neal avançait que « one should write, as nearly as possible, as if he were the first person on earth and was humbly and sincerely putting on paper that which he saw and experienced and loved and lost, what

---

<sup>81</sup> Voir James Campbell, *This is the Beat Generation : New York - San Francisco - Paris*, op. cit., p. 104.

<sup>82</sup> Jack Kerouac et Joan Haverty se sont mariés en novembre 1950.

<sup>83</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 140.

his passing thoughts were and his sorrows and desires<sup>84</sup> ... » En fait, Kerouac cherchait un style lui permettant de transcrire ses pensées, émotions, et souvenirs librement et spontanément, un peu comme parvenaient à le faire, selon lui, les musiciens de jazz. Il voulait que « the reader, like the listener, would share the vibrating response of the recording instrument, the writer, as the musical prose passed through him and on to the page<sup>85</sup> ».

En mars 1951, Jack fit à nouveau une phlébite et séjourna à l'hôpital. C'est là qu'il se décida à écrire sa légende. Pour ce faire, il raconterait la vie de ses proches. Il fit, à ce titre, une liste assez impressionnante de projets « visions of<sup>86</sup> ... », qui témoigne de l'ampleur de ses ambitions. Dès sa sortie de l'hôpital, il commença l'écriture du premier livre, celui sur Neal, qui porterait le titre de *On the Road*. L'écriture dura trois semaines. Quand il eut terminé, Jack, euphorique, appela son éditeur, Robert Giroux, qui se demanda comment faire pour réviser et corriger un tel manuscrit. Kerouac en fut insulté et affirma aussitôt que sous aucun prétexte il ne changerait son texte. Selon lui, il était primordial de garder le premier jet :

By not revising what you've already written you simply give the reader the actual workings of your mind during the writing itself : you confess your thoughts about events in your own unchangeable way... Well, look, did you ever hear a guy telling a long wild tale to a bunch of men in a bar and all are listening and smiling, did you ever hear that guy stop to revise himself, go back to a previous sentence to improve it, to defray its rhythmic thought impact<sup>87</sup> ...

---

<sup>84</sup> James Campbell, *This is the Beat Generation : New York - San Francisco - Paris*, op. cit., p. 103.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>86</sup> Jack Kerouac, *Prose notes, Visions of...*, les archives de la Berg Collection, New York Public Library, New York.

<sup>87</sup> Georges Plimpton, Ed., *Beat Writers at Work*, New York, The Modern Library, 1998, p. 101.

Le livre était pour lui enregistrement de la parole. Écrire équivalait à dire : chacun témoigne sans compromis de sa réalité, de son univers et de sa manière de parler. Pour écrire *Visions of Cody*, Kerouac utilisa d'ailleurs en partie un magnétophone et enregistra des conversations qu'il retranscrivit ensuite telles quelles. Il voulait transcrire tous les niveaux de l'oralité, la puissance de leur impact et surtout les variations de langue.

Deux jours après avoir terminé la rédaction de *On the Road*, Kerouac mit fin à son mariage et retourna à Ozone Park chez sa mère. Quand Joan lui annonça qu'elle attendait un enfant<sup>88</sup>, il refusa d'en assumer la paternité. Il continua à vivre avec sa mère, qu'il accompagna en juillet chez sa sœur en Caroline du Nord. Là, il commença à travailler sur un nouveau projet intitulé *Pic*, qu'il abandonna rapidement<sup>89</sup>. Mémère ayant décidé de demeurer chez sa fille, Jack dut se prendre en main et décida d'aller habiter chez les Cassidy et de travailler avec Neal sur les chemins de fer. Comme celui-ci ne répondait pas à ses appels, il retourna à New York, où il tenta de se faire engager en tant que marin sur le même navire que son ami Henri Cru. Avec ce dernier, Kerouac se soûla au West End avant de postuler pour l'emploi. Malheureusement pour lui, il n'y avait aucun poste de disponible à bord. S'il voulait s'embarquer sur ce navire, il devrait retenter sa chance lors de l'escale à San Francisco.

---

<sup>88</sup> « By Joan's count, a child was conceived on May 10, 1951 (*On the Road* was completed almost three weeks earlier). By June, she concluded that she was indeed pregnant. Expressing doubts, Kerouac sent her to Nin's obstetrician. Joan felt that it wasn't that he didn't want a child, but that they couldn't have one yet. Kerouac denied paternity and believed that Joan was involved with a Puerto Rican worker coworker at the restaurant where she was working whom he had caught in their apartment. Though she insisted he was just a friend who visited her, Jack firmly believed that he was sterile when he and Edie were unable to conceive a baby. Insulted, Joan kicked him out of the apartment. The split was final. They went their own ways, their future child, their only link for the remainder of Kerouac's life. » Paul Maher Jr., *Kerouac : The Definitive Biography*, Lanham, Taylor Trade Publishing, 2004, p. 236.

<sup>89</sup> Il reprendra l'écriture de *Pic* à la fin de sa vie. Voir Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, *op. cit.*, p. 407.

### 1.11 Jazz! La vie à trois, Kerouac et les Cassady : de l'amour libre au sketching à l'utilisation de magnétophone pour écrire

Avec ce projet en tête, il emprunta de l'argent à Cru pour faire le voyage sur la côte ouest sans faire d'auto-stop. Le périple se déroula bien, et il arriva avec de l'avance à San Francisco, si bien qu'il décida de rendre visite à Neal Cassady. Cependant, lorsque le SS Harding fit escale, Kerouac ne trouva pas plus de travail à son bord qu'à New York. Il passa par la suite quelques jours avec Cru, jusqu'à ce que celui-ci reparte, puis demanda l'hospitalité aux Cassady, chez qui il s'installa dans le grenier en janvier 1952. Là, il commença à travailler avec Neal comme serre-frein aux chemins de fer de la Southern Pacific. Il vécut cinq mois avec eux, période au cours de laquelle lui, Neal et sa femme formèrent une sorte de ménage à trois<sup>90</sup>. Le jour, Jack travaillait à la Southern Pacific avec Neal et le soir, il planchait dans le grenier sur *Doctor Sax*, *Visions of Cody* et retapait *On the Road*. Il envoya ce dernier, une fois la transcription terminée, à Carl Solomon, dont l'oncle possédait Ace Books. Ce sont eux qui publieront *Junky* de Burroughs en 1953, mais ils refusèrent *On the Road*<sup>91</sup>. Solomon n'aima pas les livres de Kerouac et il perdit confiance en lui ; il pensait que Cassady avait plus de potentiel en tant qu'écrivain et lui donnait, en ce sens, des conseils sur l'art d'écrire tout en lui demandant de ne pas écouter Kerouac, qui ne pourrait que l'embrouiller<sup>92</sup>.

---

<sup>90</sup> Voir Carolyn Cassady, *Off the Road : My Years with Cassady, Kerouac, and Ginsberg*, New York, W. Morrow, 1990.

<sup>91</sup> *On the Road* fut accepté par Malcom Cowley en 1955 chez Viking Press, qui désirait publier un représentant des Canadiens français américains, mais le livre ne fut publié qu'en 1957. Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, op. cit., p. 429.

<sup>92</sup> Voir Neal Cassady, *Collected Letters 1944-1967*, op. cit., p. 320.

Depuis la fin de l'écriture marathonnienne de *On the Road*, Kerouac avait développé une nouvelle manière d'écrire qu'il nommait l'esquisse ou sketches : « Sketching... everything activates in front of you in myriad confusion, you just have to purify your mind and let it pour the words and write with 100% personal honesty<sup>93</sup>. » Il s'inspirait alors des musiciens de jazz comme Charlie Parker, mais aussi des peintres expressionnistes abstraits : « sketch in the streets like a painter but with words<sup>94</sup> ». Comme le souligne Ann Charters, « ce qui attirait Jack dans l'esquisse, c'était le plaisir excitant de se laisser aller sur le papier, tout comme un musicien de jazz qui joue un solo, un riff après l'autre, en s'abandonnant à sa propre fantaisie ou à ses émotions immédiates<sup>95</sup> ». Plus tard, il nommerait cette méthode l'écriture spontanée. Pour Kerouac, l'écriture spontanée était aussi très proche de la confession et de ses racines catholiques : « À confesse, toute omission est un péché<sup>96</sup>. »

Kerouac ne fit pas lire ses livres sur Neal à ce dernier. Il ne lui montra que quelques passages de *Visions of Cody*. À la fin de son séjour chez eux, les deux amis ne se parlaient pratiquement plus. D'une part, Jack avait quitté son emploi au chemin de fer, et de l'autre, Neal voulait déménager dans une maison tranquille à San José. Par ailleurs, comme Neal devait mettre de l'argent de côté pour mener à bien son projet, il cessa d'acheter vin et marijuana, troublant ainsi les habitudes de Jack, qui n'avait pas d'argent pour acheter sa propre consommation. Après une soirée chez le poète Philip Lamantia, où ils fumèrent du peyote, Jack et Neal se disputèrent. Jack décida de partir à Mexico

---

<sup>93</sup> Jack Kerouac, *Book of sketches 1952-1957*, New York, Penguin Books, 2006, deuxième de couverture.

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 158.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 161.

rejoindre Burroughs. Voulant qu'ils se réconcilient, Carolyn suggéra à Neal d'aller reconduire Jack jusqu'à Nogales. Pourtant, la route ne changea rien à l'amitié de nouveau brisée des deux « frères de sang »<sup>97</sup>, comme ils aimaient par moments s'appeler. Au Mexique, Kerouac se lia d'amitié avec des « Indiens », de qui il se sentait proche et solidaire, et « se défonça » avec eux tout au long de la route qui le mena jusqu'à Mexico City. Une fois chez Burroughs, il leur faussa cependant compagnie et, sous les conseils de ce dernier, cessa de les fréquenter.

### 1.12 Burroughs, le Junky assassin

Burroughs, qui avait entrepris des démarches pour obtenir la citoyenneté mexicaine, vivait en ces jours des moments troubles. Peu de temps avant l'arrivée de Kerouac, le 6 septembre 1951, il avait accidentellement assassiné sa femme, devant ses enfants, en jouant à Guillaume Tell. Il passa deux semaines en prison jusqu'à ce qu'il soit relâché grâce à d'excellents avocats. Son fils fut conduit à Saint Louis auprès de ses grands-parents, et la fille aînée<sup>98</sup> de Joan fut remise à la famille de cette dernière.

*Junky* venait d'être accepté et Burroughs de recevoir une avance importante, qu'il partagea un peu avec Jack pour l'aider. Burroughs occupait maintenant son temps à écrire la suite de *Junky*, *Queer*, dans laquelle il relate ses expériences homosexuelles. Après l'histoire du meurtre, il fut déclaré *persona non grata*<sup>99</sup> au Mexique et même menacé d'expulsion par le bureau d'immigration. Un mois avant l'arrivée de Kerouac, Burroughs

---

<sup>97</sup> Voir *Ibid.*, p. 182.

<sup>98</sup> Elle l'avait eue d'un autre mariage. Voir Barry Miles, *William Burroughs : El Hombre Invisible*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>99</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, *op. cit.*, p. 174.

s'était remis à la morphine et continuait à consommer régulièrement de l'héroïne. À cette époque, Jack et lui considéraient Ginsberg comme leur agent littéraire à New York. À Mexico, sous l'effet du « thé », c'est-à-dire de la marijuana dans leur vocabulaire<sup>100</sup>, Kerouac poursuivit l'écriture de *Doctor Sax*, dont il calqua le physique du personnage sur celui de Burroughs. Pendant qu'il terminait *Doctor Sax*, Cassady vint les rejoindre. Il voulait que Jack apprenne à conduire. Il jugeait que c'était impossible de « comprendre que l'on pût se désintéresser des automobiles au point de ne pouvoir apprendre à les conduire, mais Jack lui jura qu'il ne le faisait pas exprès. Il lui criait : « Je ne sais pas conduire, mais seulement taper à la machine<sup>101</sup> ». » Lorsque Cassady retourna en Californie, Jack ne savait toujours pas conduire. Après son départ, Jack écrivit en cinq jours un roman en jocal intitulé *Old Bull Balloon*<sup>102</sup>, dans lequel lui, Cassady et Burroughs tenaient les rôles principaux tandis que Jack et Neal étaient présentés comme des frères. Kerouac évoque ce roman dans une lettre adressée à Neal et Carolyn Cassady, datée du 10 janvier 1953<sup>103</sup>.

Au cours de l'automne 1952, Burroughs décida de quitter le Mexique et de partir plus au sud à la recherche du *Yage*<sup>104</sup>, drogue qui, semblait-il, amplifiait les contacts par télépathie. Jack décida alors de retourner auprès de sa mère. Sans le sou, il lui écrivit pour qu'elle lui paie, une fois de plus, le voyage en autobus. De retour à Rock Mount, en Caroline du Nord, où Mémère demeurait chez sa fille, Kerouac constata qu'il n'y avait guère de place pour lui chez sa sœur. Lorsque Cassady vint le chercher pour l'amener en

---

<sup>100</sup> William S. Burroughs, *Junky*, New York, Penguin Books, 1977 [1953], p. 158.

<sup>101</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 182.

<sup>102</sup> Jack Kerouac, *Old Bull Balloon*, New York, The Berg Collection.

<sup>103</sup> Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, op. cit., p. 395.

<sup>104</sup> William S. Burroughs and Allen Ginsberg, *The Yage Letters*, San Francisco, City Lights Books, 1963.

Californie, il accepta donc de renouer avec ce dernier et reprit son emploi de serre-frein durant les quelques semaines que dura leur bonne relation.

### 1.13 Go! Sur la route et sans retour

Kerouac et Cassidy se disputèrent à nouveau à la fin de septembre 1952, et Jack quitta son ami, pour se rendre à San Francisco. Il y logea dans un hôtel miteux tout en conservant son travail et en écrivant des textes qui feraient partie plus tard de *Lonesome Traveller*<sup>105</sup>. Durant cette période, Kerouac prit la décision, comme il le souligne lui-même :

de ne jamais revenir en arrière pour faire des corrections, tout comme il n'aurait pu le faire dans un bar (où il s'imaginait en train de boire son vin liquoreux en racontant une longue histoire déchaînée, tandis que ses amis l'écoutaient, criaient et l'encourageaient à s'échauffer toujours davantage). Jamais il ne revenait sur une phrase, il allait toujours de l'avant<sup>106</sup>.

En ce sens, on peut voir son œuvre littéraire comme le monologue de sa vie, où il se raconte lui-même.

Jack rencontra à nouveau Neal à son travail, et les deux amis se réconcilièrent. Il revint habiter chez lui pendant quelques semaines jusqu'à son retour à New York chez sa mère, elle-même revenue de chez sa fille. À New York, Kerouac rétablit des relations normales avec Ginsberg, qu'il fréquentait assidûment et qu'il considérait toujours comme son agent littéraire. Parmi ses amis de New York, Kerouac eut de la difficulté à renouer avec Holmes, qui allait bientôt publier son premier roman, *Go*<sup>107</sup>, et qui avait un contrat

---

<sup>105</sup> Jack Kerouac, *Lonesome Traveller*, *op. cit.*

<sup>106</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, *op. cit.*, p. 186.

<sup>107</sup> John Clellon Holmes, *Go*, New York, Scribner, 1952.

avec le *New York Times* pour écrire des reportages sur le monde des *Hipsters*<sup>108</sup>. Holmes écrivit à ce sujet un article, le 16 novembre 1952, intitulé « This is the Beat Generation »<sup>109</sup> : il y présenta pour la première fois cette génération particulière en précisant que le terme avait été trouvé par Kerouac pour illustrer le sentiment de désillusion qu'éprouvaient certains jeunes Américains après avoir traversé la dépression des années 30 et la Deuxième Guerre mondiale. Proposant que le problème de la vie moderne est essentiellement spirituel, Holmes parle de la Beat Generation comme des héritiers de la Lost Generation, des existentialistes et de Dostoïevski. Il souligne en fait que « a generation can sometimes be better understood by the books it reads, than by those it writes »<sup>110</sup>. Holmes avance encore que :

The variety and the extremity of their solutions is only a final indication that for today's young people there is not as yet a single external pivot around which they can, as a generation, group their observations and their aspirations. There is no single philosophy, no single party, no single attitude. The failure of most orthodox moral and social concepts to reflect fully the life they have known is probably the reason, but because of it each person becomes a walking, self-contained unit, compelled to meet the problem of being young in a seemingly helpless world in his own way, or at least to endure<sup>111</sup>.

En fait, Holmes est le premier à écrire sur la Beat Generation tout en la nommant. Son premier roman, *Go*, qui met en scène Kerouac et sa bande, sera d'ailleurs considéré par Kenneth Rexroth comme « le premier livre sur la conscience Beat »<sup>112</sup>. Face au

---

<sup>108</sup> « A hipster is a person who is strongly associated with a subculture that has been deemed *hip*. The term was used originally in the early 1940s to describe aficionados of jazz, and it eventually described many members of the Beat Generation, but its usage declined in the 1960s, with the term hippies coming into wide usage. » <http://en.wikipedia.org/wiki/Hipster>

<sup>109</sup> Voir John Clellon Holmes, « This is the Beat Generation », in Matt Theodo, Ed., *The Beats : A Literary Reference*, op. cit., p. 45.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>112</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 193.

succès de son ami, Kerouac est jaloux et il a l'impression de s'être fait voler ses idées, voyant en Holmes « un étranger qui tirait avantage de la bande<sup>113</sup> ».

#### 1.14 De « beat » à « béat »

Au début de 1953, Kerouac se mit à l'œuvre à nouveau et écrivit *Maggie Cassidy*<sup>114</sup>, un roman sur l'amour de sa jeunesse qui s'inscrivait dans la légende de Duluo<sup>115</sup>. Une fois ce livre terminé, il l'envoya pour fin de publication à Solomon. Avec l'argent qu'il croyait pouvoir obtenir grâce à ce livre, il planifia de « buy a farm in Quebec<sup>116</sup> ». Mais Solomon refusa le manuscrit et Kerouac abandonna ce projet. En fait, même s'il s'était senti découragé, il continua à écrire en décidant de changer d'agent littéraire pour se raviser quelques mois plus tard et demeurer avec Ginsberg. Face à ses échecs, il écrivit une lettre où il « refusait l'autorisation d'utiliser son nom pour le lancement de Holmes en tant qu'expert de la Beat Generation<sup>117</sup> ». De plus, il décida de retourner à bord d'un autobus *Greyhound* sur la côte ouest avec l'intention de reprendre son travail au chemin de fer. À San Francisco, il opta toutefois pour un autre travail, qu'il ne conserva que quelques semaines, à bord d'un cargo en partance pour Panama où il fut serveur au *mess* des officiers.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>114</sup> Jack Kerouac, *Maggie Cassidy*, New York, Penguin Books, 1993 [1959].

<sup>115</sup> À ce qu'en dit Ann Charters : « Duluo signifie "pou" en dialecte canadien français du Massachussets, astuce sarcastique de Kerouac pour tourner en dérision l'importance qu'il se donne en tant que héros de sa légende personnelle. », dans *Kerouac, le vagabond*, *op. cit.*, p. 200.

<sup>116</sup> Gerald Nicosia, *Memory Babe : a Critical Biography of Jack Kerouac*, Berkeley, University of California Press, 1994 [1983], p. 429.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 204.

Trois mois seulement après son départ, il était de retour à New York et il rencontra une jeune femme noire, de qui il s'inspira pour écrire *The Subterraneans*<sup>118</sup>. Cette jeune femme fréquentait le groupe de Ginsberg et s'intéressait comme eux à la poésie, au jazz et aux drogues. Parmi les amis de Ginsberg, se trouvait aussi un jeune poète du nom de Gregory Corso. Corso sera considéré comme « l'enfant terrible de la Beat »<sup>119</sup>, en partie en raison de son enfance troublée et marquée par ses séjours en prison<sup>120</sup> et en partie à cause de ses comportements excessifs<sup>121</sup>.

Au cours de l'été 1953, Burroughs revient à New York, et le groupe, à l'exception de Cassady, est réuni jusqu'à ce qu'Allen parte pour le Mexique et que Burroughs quitte l'Amérique pour Tanger afin d'y séjourner quelque temps. Avant de partir en voyage, tous deux demandèrent à Kerouac de définir sa technique d'écriture. Celui-ci, en guise de réponse, explicita les fondements de la prose spontanée qui constituait la définition la plus poussée de son esthétique<sup>122</sup>.

---

<sup>118</sup> Jack Kerouac, *The Subterraneans*, New York, Grove Press, 1958.

<sup>119</sup> Bill Morgan, *The Beat Generation in New York : A Walking Tour of Jack Kerouac's City*, San Francisco, City Lights Books, 1997, p. 146.

<sup>120</sup> Voir Gregory Corso, *An Accidental Autobiography : the Selected Letters of Gregory Corso*, New York, New Directions, 2003.

<sup>121</sup> Voir Trevor Carolan, *Giving up Poetry : With Allen Ginsberg at Hollyhock*, Banff, Alta., Banff Centre Press, 2001.

<sup>122</sup> On peut y lire : « The object is set before the mind, either in reality, as in sketching [...] or is set in the memory wherein it becomes the sketching from memory of a definite image-object. [...] Time being the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, blowing (as per jazz musician) on subject of image. [...] No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas – but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases) – “measured pauses which are the essentials of our speech” – “divisions of the *sounds* we hear” – “time and how to note it down” [...] Not “selectivity” of expression but following free deviation (association) of mind into limitless blow-on-subject seas of thought [...] no revisions (except obvious rational mistakes, such as names or calculated insertions in act of not-writing but inserting). [...] Do not afterthink except for poetic or P.S. reasons. Never afterthink to “improve” or defray impressions, as, the best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind [...] If possible write « without consciousness in semi-trance » (as Yeats' later « trance writing »). » Jack Kerouac, *Good Blonde and Others*, San Francisco, Grey Fox Press, 1993, p. 71.

Après le départ de ses amis, Kerouac se mit à étudier le bouddhisme de façon autodidacte. Cette philosophie le consolait face aux désillusions de sa vie. Il souscrivit instantanément à la première loi du bouddhisme, qui affirme que « toute vie est souffrance<sup>123</sup> » et que « le monde visible ainsi que l'âme individuelle n'existent pas vraiment car la vie n'est qu'un rêve<sup>124</sup> ». Cette notion est très importante pour Kerouac puisque pour lui le rêve est un lieu où la vie se poursuit. Ainsi dans son autobiographie existe-t-il un volume, *Book of Dreams*<sup>125</sup>, qui rassemble ses rêves les plus importants et où sa légende se déplace à un autre niveau. Dans le bouddhisme, Kerouac puisait en fait ce qui faisait son affaire, ce qui insulta de fins connaisseurs comme Rexroth par la suite<sup>126</sup>. Tout en étudiant le bouddhisme, il repartit vivre, début janvier 1954, chez les Cassady sur la côte ouest et y écrivit une vie de Bouddha. Fidèle à ses habitudes, après quelques semaines, il finit encore par s'ennuyer chez ses hôtes et commença à se brouiller avec Neal pour des questions monétaires : une fois de plus, il ne participait pas aux dépenses de la maison et se faisait vivre.

En mars, pour fuir la situation, Kerouac trouva alors refuge dans un hôtel de San Francisco, le *Caméo*, passant son temps à boire et à écrire des poèmes<sup>127</sup>. Puis, il retourna à Richmond Hill, chez sa mère, en autobus et accepta un travail aux chemins de fer sur les quais de Brooklyn, travail qu'il quitta une semaine plus tard à cause d'une nouvelle

---

<sup>123</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond, op. cit.*, p. 218.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>125</sup> Voir Jack Kerouac, *Book of Dreams*, San Francisco, City Lights Books, 1981.

<sup>126</sup> Voir Kenneth Rexroth, *The Alternative Society : Essays from the Other World*, New York, Herder and Herder, 1970, p. 103.

<sup>127</sup> Jack Kerouac, *San Francisco Blues*, New York, Penguin Books, 1995.

phlébite. Il laissa ainsi le soin à sa mère de travailler et de gagner de l'argent pendant qu'il rédigeait son livre de rêves et qu'il revoyait ses amis de New York comme Lucien Carr et Henri Cru. Ce dernier venait, avec Jerry Newman, de lancer une compagnie de disques de jazz, *Esoteric*<sup>128</sup>. Avec eux, il buvait chaque samedi soir.

Vers la fin de l'été 1954, Kerouac retourna à Lowell visiter les lieux de son enfance. Au cours de ce périple, il entra dans l'église où il avait fait sa première communion et réfléchit au mot « beat », qui prit alors un nouveau sens pour lui : béat, béatitude<sup>129</sup>. De retour à New York, il voulut renouer avec Neal et lui proposa de l'aider à dactylographier ses textes s'il le voulait. Après Noël, Mémère retourna vivre à Rocky Mount chez sa fille et la persuada de laisser Jack venir y passer le printemps. En janvier et février, Jack demeura à New York et prit un nouvel agent littéraire du nom de Sterling Lord. Il comparut aussi à un procès intenté contre lui par sa deuxième femme, Joan Haverty, qui réclamait une reconnaissance de sa paternité et une pension alimentaire pour sa fille, Michelle Jan, née en février 1952. Jack avait alors comme avocat le frère d'Allen Ginsberg, Eugene Brook, qui avait fait changer son patronyme. Comme Jack ne pouvait pas travailler à cause de ses jambes, et parce qu'il était pauvre, le jugement fut reporté et Joan n'insista pas. Chez sa sœur, il poursuivit ses études religieuses en continuant la rédaction de sa vie de Bouddha, qu'il intitula « Wake up »<sup>130</sup>, et en traduisant des sutras

---

<sup>128</sup> Voir Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 225.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>130</sup> Ce livre n'est toujours pas publié.

du français à l'anglais<sup>131</sup>, tout en rêvant de passer le reste de sa vie dans une réclusion religieuse en renonçant au monde.

Au cours de cette période, Malcolm Cowley, de Viking Press, voulut inclure un texte de Kerouac dans un livre qu'il préparait, *The Literary Situation : New World Writing*<sup>132</sup>. Il désirait publier un texte d'un membre de la Beat Generation : « C'est Jack Kerouac qui a inventé ce terme, et, dans un long récit inédit, sur la route, il fait une excellente description de la vie que mènent ces jeunes gens<sup>133</sup>. » Il présenta Kerouac sous le nom de Jean-Louis et publia quelques passages de *On the Road* et de *Visions of Cody* sous le titre *Jazz of the Beat Generation*<sup>134</sup>. Puis, il envoya à la *Paris Review* le chapitre de *On the Road* consacré à la cueillette du coton avec la jeune Mexicaine, texte qui valut à Kerouac le prix de la meilleure nouvelle de l'année 1955.

### 1.15 L'écrivain jazz

Quand l'été arriva, pour atténuer les mauvaises relations qu'il entretenait avec sa sœur et son mari, Jack emprunta de l'argent à sa mère et partit pour New York en auto-stop. Là-bas, il rencontra Malcolm Cowley qui pensait pouvoir l'aider à publier *Doctor Sax*. Durant ce séjour, Kerouac dormit la majeure partie du temps chez Lucien Carr. Après quelques semaines, il retourna chez sa sœur où il projeta de vivre à la manière de

---

<sup>131</sup> Les sutras bouddhistes, il les lisait en français. Voir à ce titre Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, *op. cit.*, p. 235.

<sup>132</sup> « In april 1955, "Jazz of the Beat Generation" by "Jean-Louis" would appear in the seventh volume of *New World Writing* with a biographical note reading : "This selection is from a novel-in-progress, *The Beat Generation*. Jean-Louis is the pseudonym of a young American writer of French-Canadian parentage. He is the author of one published novel." Cowley was also struck by the fact that Kerouac was a Franco-American author who could speak for an ethnic group that Cowley believed was "seriously underrepresented in American literature". » Jack Kerouac, *Selected letters*, *op. cit.*, p. 429.

<sup>133</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, *op. cit.*, p. 237.

<sup>134</sup> *Ibid.*

Thoreau. En juillet, il apprit de Cowley que son manuscrit *On the Road*, alors intitulé *Beat Generation*, était accepté<sup>135</sup>. Fort de cette nouvelle, Kerouac retourna à Mexico vivre dans l'appartement où il avait vécu avec Burroughs et passa son temps avec William Maynard Garver, un ami de Burroughs qui « se défonceait » allègrement en écoutant du jazz. Kerouac écrivit, tout en discutant avec lui, *Mexico City Blues*<sup>136</sup>, livre dans lequel il se considérait comme un musicien : « I want to be considered a jazz poet/ blowing a long blues in an afternoon jam/ session on Sunday<sup>137</sup>. » De fait, comme le souligne Ann Charters :

Jack avait souvent confié à Allen qu'il s'identifiait plus volontiers à des musiciens de génie comme Bud Powell, Charlie Parker, Billie Holliday, Lester Young, Gerry Mulligan et Thelonious Monk qu'à n'importe quelle école littéraire bien établie. [...] Sa propre méthode de composition spontanée n'avait d'autre ambition que de faire avec les mots ce qu'il entendait les musiciens Bop faire avec leurs instruments<sup>138</sup>.

À Mexico, il écrivit aussi, à la suite d'une rencontre avec une droguée et prostituée du nom d'Esperanza, la première partie d'un roman d'amour intitulé *Tristessa*, qu'il termina en 1956. Au début de septembre 1955, il alla à San Francisco retrouver Ginsberg, installé entre-temps à Berkeley, lequel projetait d'y continuer ses études<sup>139</sup>. Durant l'été, Ginsberg avait envoyé ses poèmes à Kerouac pour avoir son avis et ses commentaires. Ce dernier fut emballé et lui suggéra un titre, *Howl for Carl Solomon*, que Ginsberg conserva. Kerouac était très enthousiaste et se préparait à la venue de temps

---

<sup>135</sup> Il fut publié deux ans plus tard après quelques corrections.

<sup>136</sup> Jack Kerouac, *Mexico City Blues*, New York, Grove Press, 1959.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>138</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 242.

<sup>139</sup> Ginsberg voulait alors faire une maîtrise en lettres.

extraordinaires où, avec Ginsberg et Cassady, ils iraient tous ensemble « gueuler [leurs] poèmes dans les rues de San Francisco et prédire les tremblements de terre<sup>140</sup> »!

#### 1.16 La scène de San Francisco : un cri de jeunesse

À Berkeley, presque tous les nouveaux amis de Ginsberg faisaient des études littéraires et écrivaient de la poésie sous l'œil bienveillant de Kenneth Rexroth. Celui-ci les chapeautait en organisant chez lui une fois par semaine un cercle littéraire qui suscitait rencontres et discussions. S'ajoutaient à cette activité des soirées littéraires à la librairie City Lights, que Lawrence Ferlinghetti venait d'ouvrir en s'inspirant de celle de Georges Whitman à Paris, alors nommée *Le Mistral*<sup>141</sup>.

Parmi le groupe qui assistait aux soirées de Kenneth Rexroth et fréquentait City Lights, il y avait le peintre Robert Lavigne, lequel présenta Peter Orlovsky à Ginsberg. Orlovsky devint rapidement l'amant de ce dernier et le resta pratiquement tout au long de sa vie. Le groupe, chapeauté par Rexroth, fut désigné par un journaliste local sous le terme de « San Francisco Renaissance<sup>142</sup> ». On y comptait entre autres Gary Snyder, Philip Whalen, Michael McClure, Kenneth Patchen, Philip Lamantia, Robert Duncan et Jack Spicer. Dans l'effervescence que suscitaient les rencontres, Ginsberg organisa une soirée de lecture de poésie à la *Six Gallery*, où les poètes, durant leur performance, seraient accompagnés par de la musique de jazz. Il y aurait aussi du vin pour tous! Ginsberg invita Kerouac à lire ses poèmes, mais celui-ci, trop timide, refusa et préféra se

---

<sup>140</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond, op. cit.*, p. 251.

<sup>141</sup> La librairie fut rebaptisée, en 1964, *Shakespeare and Company*, en l'honneur de Sylvia Beach.

<sup>142</sup> Voir Gregory Stephenson, *The Daybreak Boys : Essays on the Literature of the Beat Generation*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1990.

charger du vin et des encouragements, scandant au cours des lectures des « Go » et des « Yes » comme dans un concert de jazz<sup>143</sup>. La soirée du 7 octobre 1955 fut un énorme succès et marqua le début de l'émergence de la Beat Generation. On consacra plusieurs articles à l'événement, et Ferlinghetti décida sur le champ de publier *Howl*<sup>144</sup>.

#### 1.17 Dharma Bums : en quête de satori

Après leur rencontre, Gary Snyder et Jack, que Snyder appelait Jean-Louis, se lièrent d'amitié et convinrent d'escalader une montagne ensemble en compagnie de John Montgomery. Snyder s'intéressait, de manière beaucoup plus sérieuse que Kerouac, au bouddhisme, ce qui ne manqua pas de fasciner ce dernier et le décida d'écrire un livre sur son nouvel ami<sup>145</sup>.

En revenant de son expédition à la montagne, Jack alla voir Neal, qui fréquentait alors Nathalie Jackson, dont il s'était amouraché. Nathalie était droguée et, au moment où Jack vint leur rendre visite, elle était dépressive. Si bien que Neal demanda à Jack de veiller sur elle pendant qu'il allait à son travail. En tentant de l'aider à reprendre le dessus, Jack s'impacienta et se mit en colère sans obtenir le moindre résultat. Au retour de Neal, il les quitta et apprit le jour même que, en voulant sauter d'un escalier de secours à l'autre, elle s'était tuée en tombant. Il en fut extrêmement troublé.

À la suite de cette tragédie, il séjourna un temps chez Neal, parti après l'accident rejoindre sa femme Carolyn. Puis, vers la mi-décembre, après avoir postulé pour un

---

<sup>143</sup> Matt Theado, *The Beats : a Literary Reference*, op. cit., p. 63.

<sup>144</sup> Barry Silesky, *Ferlinghetti, the Artist in his Time*, New York, Warner Books, 1990, p. 66.

<sup>145</sup> Jack Kerouac, *Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1958.

emploi d'été de guetteur d'incendie dans les montagnes de l'État de Washington, il prit la route pour se rendre chez sa sœur. Au cours de ce voyage, non loin de Los Angeles, il passa sa première nuit à la belle étoile, comme un clochard, en suivant les conseils de Snyder qui était un expert en la matière<sup>146</sup>. Une fois chez sa sœur, il promit qu'il ne resterait pas longtemps et que, ayant postulé pour un emploi, il repartirait au printemps. La famille vit d'un bon œil son désir de trouver du travail rémunéré, et il passa l'hiver en leur compagnie à écrire *Visions of Gerard*<sup>147</sup>.

En avril, avant de se rendre à Desolation Pic, dans l'état de Washington, il passa quelque temps chez Snyder, à Mill Valley, en Californie, où ce dernier s'était construit une cabane sur le terrain d'un ami, Locke McCorkle. Celui-ci avait fait des études supérieures, mais il occupait un emploi manuel à temps partiel afin d'avoir plus de temps à consacrer à sa famille. Sa maison, à peine meublée, était pourtant munie de quantité de livres et d'un excellent système de son.

Kerouac se plut énormément chez Snyder et McCorkle. Pendant son séjour, il fit une liste des livres qu'il avait écrits jusque-là à l'intention de Ginsberg. De son côté, celui-ci dédia son recueil à ses quatre meilleurs amis, soit Lucien Carr, Jack Kerouac, William Burroughs et Neal Cassady<sup>148</sup>. Chez Snyder, Jack écrivit *The Scripture of the Golden Eternity*<sup>149</sup>. Le 15 mai 1956, Snyder quitta les États-Unis pour se rendre au Japon afin d'étudier le zen et le bouddhisme dans un monastère. Pour sa part, Jack quitta la

---

<sup>146</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond, op. cit.*, p. 263.

<sup>147</sup> Jack Kerouac, *Visions of Gerard*, New York, McGraw-Hill, 1976 [1963].

<sup>148</sup> Le nom de Carr fut retranché de la deuxième édition à la demande de ce dernier.

<sup>149</sup> Jack Kerouac, *Scripture of the Golden Eternity*, San Francisco, City Lights Books, 1994.

Californie le 18 juin pour rejoindre les lieux de son travail. Entre ces deux dates, il passa son temps à boire tout en gîtant dans la cabane de Snyder.

À Desolation Pic, Kerouac passa l'été en solitaire et écrivit la première partie de *Desolation Angels*<sup>150</sup>. La deuxième partie de ce roman, *Passing Through*, ne fut écrite qu'en 1961. Une fois redescendu de la montagne, il revint à San Francisco et écouta du jazz en se laissant emporter par le rythme, par le beat. Comme il le disait à ce moment-là :

Tout obéit au battement, c'est la Beat Generation, c'est le battement, le battement qu'il faut garder, le battement du cœur, c'est le maillet qui se lève et qui retombe partout dans le monde comme jadis se levait et retombait le maillet dans les chiournes [sic] des galériens ramant au battement, et les femmes esclaves tournant les poteries au battement<sup>151</sup>.

#### 1.18 L'émergence de la Beat Generation : un cri sur la route

À San Francisco, Kerouac retrouva Neal, Allen, et Gregory, qui s'était joint à eux. C'était la préparation de la publication de *Howl* qui sortirait à la fin de 1956. Voulant affronter l'establishment littéraire, Ginsberg et Ferlinghetti envoyèrent alors des exemplaires de *Howl* aux critiques de la côte est, comme Lionel Trilling, Mark Van Doren et Richard Eberhat. Ce dernier consacra un article à l'ouvrage dans le *New York Times* du 2 septembre 1956, mais les ventes de *Howl* ne « levèrent » pas. Le magazine *Mademoiselle* consacra aussi un article au groupe de San Francisco, et, pour l'occasion, on photographia Kerouac, Ginsberg et Corso ensemble.

---

<sup>150</sup> Jack Kerouac, *Desolation Angels*, New York, Coward-McCann, 1965.

<sup>151</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 295.

À l'époque, le groupe se fréquentait beaucoup, mais ils se lassèrent rapidement les uns des autres et se dispersèrent tout en restant sur la côte ouest. Quant à Kerouac, il partit pour le Mexique, où il continua la rédaction de *Tristessa*<sup>152</sup>. En octobre, Ginsberg le rejoignit avec Neal Cassady, Peter Orlovsky et son frère ainsi que Gregory Corso. C'est là qu'ils formulèrent tous le projet d'aller visiter Burroughs à Tanger.

La Beat Generation, en tant que groupe d'écrivains, émergea tranquillement. De plus en plus d'éditeurs s'intéressaient à eux. En ce sens, Donald Allen prépara un spécial sur le groupe de San Francisco pour le deuxième numéro d'un magazine que *Grove Press* venait de lancer. Au départ, il voulut inclure *The Subterraneans*, de Kerouac, mais il décida plutôt de le publier isolément. De son côté, Corso publia son premier recueil, *The Vestle Lady on Brattle* à Boston, à l'aide d'un groupe d'étudiants de Harvard. Il se fit remarquer par Randal Jarrell, conseiller à la section poésie de la librairie du Congrès : celui-ci l'invita à venir habiter chez lui à Washington. Le groupe d'amis décida de quitter le Mexique et de revenir ensemble à New York. Au cours du voyage de retour, pendant que tout le monde dormait dans la voiture et que le chauffeur se sentait trop fatigué pour continuer à conduire, Jack prit le volant et éprouva pour la première et unique fois le plaisir de conduire un véhicule.

À New York, Kerouac habita chez une amie de Ginsberg, Joyce Johnson, et il rendit temporairement visite à Corso, qui habitait chez Jarrell à Washington. Ginsberg, pour sa part, courait les événements littéraires afin de faire connaître son livre et ceux de ses amis. Avant de partir pour Tanger, tout le groupe rendit visite à Williams Carlos

---

<sup>152</sup> Jack Kerouac, *Tristessa*, New York, Avon Book Division, Hearst Corporation, 1960.

Williams, à Paterson, dans le New Jersey. Tour à tour, Corso, Ginsberg et Kerouac lui lurent des poèmes. En échange, Williams promet à Corso, qui l'intriguait plus que les autres<sup>153</sup>, d'écrire un article pour le *New York Times* sur son deuxième recueil, *Gasoline*, qui s'apprêtait à sortir chez City Lights.

Kerouac partit pour Tanger le 15 février 1957. Corso le suivit vers la fin du mois, et Allen et Peter quittèrent New York le 8 mars. Au Maroc, Burroughs venait de terminer un manuscrit, que Kerouac dactylographia, révisa et auquel il donna le titre de *Naked Lunch*<sup>154</sup>, conservé par l'auteur. Le reste du temps, Kerouac « se défonçait » avec Burroughs et les autres, allait à la médina et à la plage. Après trois mois, il revint seul à New York et s'installa à Berkeley avec sa mère, après lui avoir fait traverser le continent en bus. C'est là qu'il reçut par courrier les premiers exemplaires de *On the Road*. Lorsqu'il ouvrit la boîte, Neal et Luanne arrivaient chez lui. Jack se sentit alors tout étrange d'avoir écrit la vie de son ami et de l'avoir ainsi exposé, mis à nu, et réinventé<sup>155</sup>.

#### 1.19 City Lights contre la censure : *Howl* accusé d'obscénité

Au cours de l'hiver 1957, Donald Allen publia son numéro<sup>156</sup> de *Evergreen Review* sur la scène de San Francisco, dans lequel on peut lire, entre autres, *October in the Railroad Earth* de Kerouac, *Howl* de Ginsberg, *Dog* et *Coney Island of the Mind* de Ferlinghetti, ainsi que des textes de Samuel Beckett, d'Alexander Trocchi, de Paul

---

<sup>153</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 306.

<sup>154</sup> Barry Miles, *William Burroughs : El Hombre Invisible*, op. cit., p. 83.

<sup>155</sup> À la fin de sa vie, Cassady se faisait parfois surnommer Keroassady. Voir Neal Cassady, *Collected Letters 1944-1967*, op. cit., p. 173.

<sup>156</sup> Barney Rosset, Ed., *Evergreen Review Reader 1957-1966*, New York, North Star Line, Blue Moon Books, Inc., 1993.

Blackburn et de William Carlos Williams pour ne nommer qu'eux. Il y eut aussi la parution de quelques articles ici et là sur les tenants de la *Renaissance de San Francisco*, dont un dans le *Village Voice*<sup>157</sup>.

Le 25 mars 1957, 520 exemplaires de *Howl*, en provenance d'Angleterre, où le livre était imprimé, furent saisis par les autorités douanières sous les ordres du « Collector of Customs », Chester MacPhee, qui jugeait que « the words and the sense of the writing is obscene. You wouldn't want your children to come across it<sup>158</sup> ». Le 3 avril, l'American Civil Liberties Union, ACLU, que Ferlinghetti, en tant qu'éditeur et libraire, avait consulté auparavant et à qui il avait fourni un exemplaire de *Howl*, informa Mr. MacPhee qu'il contestait légalement la procédure puisqu'il ne jugeait pas le livre obscène.

De son côté, Ferlinghetti en fit faire un tirage aux Etats-Unis, et continua la vente et la distribution du recueil. Dans un article que Ferlinghetti publia pour la défense de *Howl* dans *The San Francisco Chronicle*, au début du mois de mai, il écrivit : « It is not the poet but what he observes which is revealed as obscene. The great obscene wastes of *Howl* are the sad wastes of the mechanized world, lost among atom bombs and insane nationalisms<sup>159</sup>. » Le 29 mai, les douanes remirent en circulation le livre de Ginsberg, le U.S. District Attorney de San Francisco n'ayant pas entériné les procédures de condamnation. Ce fut en conséquence la police qui se mit de la partie et arrêta

---

<sup>157</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 308.

<sup>158</sup> James Campbell, *This is the Beat Generation : New York - San Francisco - Paris*, op. cit., p. 193.

<sup>159</sup> Lawrence Ferlinghetti, « Howl on Trial » in Matt Theado, Ed., *The Beats : a Literary Reference*, op. cit., p. 246.

Ferlinghetti et un de ses employés, Shig Murao, pour « peddling literature likely to corrupt juveniles<sup>160</sup> ». De son côté, Ginsberg, qui était toujours à Tanger, ne fut ni arrêté ni accusé dans cette affaire. Conscient de la publicité que suscitaient son arrestation et la mise à l'Index de *Howl*, Ferlinghetti écrivit un article pour *The San Francisco Chronicle*, où il recommanda l'attribution d'une médaille à Chester MacPhee, pour avoir rendu célèbre sa collection *Pocket Poets Series*, parmi laquelle figurait le livre de Ginsberg<sup>161</sup>. Un appui critique en faveur de *Howl* et de City Lights Books, ainsi que contre toute forme de censure, se fit rapidement entendre<sup>162</sup>. Néanmoins, on intenta un procès contre *Howl* et City Lights Books, qui se termina le 3 octobre 1957 par la clémence du juge Clayton Horn. Il considéra le livre non obscène, tout en ajoutant cela :

I do not believe that *Howl* is without even "the slightest redeeming social importance." The first part of *Howl* presents a picture of a nightmare world; the second part is an indictment of those elements in modern society destructive of the best qualities of human nature; such elements are predominantly identified as materialism, conformity, and mechanization leading toward war. The third part presents a picture of an individual who is a specific representation of what the author conceives as a general condition. [...] "Footnote to *Howl*" seems to be a declamation that everything in the world is holy, including parts of the body by name. It ends in a plea for holy living<sup>163</sup>...

Le juge établit de plus un précédent juridique de « redeeming social importance »<sup>164</sup> qui permit, entre autres, à Grove Press de publier au cours de la décennie suivante *Lady Chatterly's Lover*, de D. H. Lawrence, et *Tropic of Cancer*, de Henry Miller. Le procès contre obscénité intenté à Ferlinghetti et *Howl* eut pour effet de les faire

---

<sup>160</sup> James Campbell, *This is the Beat Generation : New York - San Francisco - Paris*, op. cit., p. 193.

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> Voir à ce titre Lawrence Ferlinghetti, « Howl on Trial » in Matt Theado, Ed., *The Beats : a Literary Reference*, op. cit., p. 246-249.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>164</sup> Voir Maurice Berger, « Librairies full of tears : the Beats and the law » in Lisa Phillips, Ed., *Beat Culture and the New America, 1950-65*, New York/ Paris, Whitney Museum of Art/ Flammarion, 1995, p. 124.

connaître et de les rendre célèbres. À partir de cet événement, les ventes du recueil de Ginsberg « explosèrent ».

### 1.20 La Beat Generation sur la route du succès

Au cours de l'été, après avoir ramené sa mère chez sa sœur, qui habitait maintenant la Floride, Jack revint à New York et se prépara à la sortie de *On the Road*. Elle se produisit le 5 septembre 1957, soit durant le procès intenté contre *Howl*, livre qui était en partie dédié à Kerouac. Le deuxième roman de celui-ci fut encensé par un jeune critique<sup>165</sup> du *New York Times*, Gilbert Millstein, qui compara l'importance de ce livre à *The Sun Also Rises*, de Hemingway, avançant que :

*On the Road* is the most beautifully executed, the clearest and most important utterance yet made by the generation Kerouac himself named years ago as "beat", and whose principal avatar he is... There is some writing on jazz that has never been equaled in American fiction, either for insight, style or technical virtuosity. *On the Road* is a major novel<sup>166</sup>.

Le premier tirage de *On the Road* se vendit si rapidement que l'on réimprima une seconde édition le 20 septembre puis une troisième peu de temps après. L'éditeur de Kerouac lui demanda un second roman pour profiter de la vague de popularité. Kerouac lui livra *Dharma Bums* dans lequel il décrit Snyder et ce « mouvement social plus violent qui devait s'épanouir au sein de la contre-culture en Amérique dix ans plus tard<sup>167</sup> ».

---

<sup>165</sup> Il remplaçait le critique habituel parti en vacances, qui n'aima pas du tout le livre de Kerouac. Voir « Reception of *On the Road* » in Matt Theodo, Ed., *The Beats : a Literary Reference*, op. cit., p. 167.

<sup>166</sup> James Campbell, *This is the Beat Generation : New York - San Francisco - Paris*, op. cit., p. 203.

<sup>167</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 319.

## 1.21 De « beat » à « beatnik »

En fait, en 1957, avec la publication de *On the Road* et la victoire de Ferlinghetti au procès de *Howl*, l'émergence de la Beat Generation fut une explosion. Ce qui était au départ un petit groupe d'amis, d'écrivains et d'individus marginaux devint rapidement une mode à grande valeur marchande : « The anarchist essence of Beat was being siphoned off and used to fuel the same old superstructure. Beat ? Sure, we can sell it. Subversive ? They'll be queuing round the block<sup>168</sup> ». La Beat Generation fut en effet vite perçue comme le mouvement de l'inlassable présent sans passé ni lendemain, dont l'insouciance, le plaisir et la « rébellion sans cause<sup>169</sup> » étaient les principales caractéristiques. Être « Beat » était devenu un style, une façon de s'habiller. Le mouvement a été commercialisé. Ce qui avait commencé par être un mouvement marginal devint le centre de l'attention des médias et se trouvait transformé en produit de consommation<sup>170</sup> :

What started as a small underground in the early fifties had by the end of the decade, become big news. Thousands of words were written about the movement. Parodies, indictments, caricatures, and clichés were created for mass consumption in glossy magazines such as *Life* and *Look* and for TV and Hollywood movies. Most of the articles, like *Life* magazine's "The Only Rebellion Around", were double-edged. On the one hand, they stoned the Beats with epithets – "a few fruit flies... some of the hairiest, scrawniest, and most discontented specimens of all time... who refuse to sample the seeping juices of American plenty and American social advance..." On the other, the press gave the Beats credit for being the only rebellion around. They were alternately blamed for the rise of juvenile delinquency, narcotics addiction, sexual promiscuity, alcohol consumption among the young – and heralded as a trigger for change, for giving voice to a new generation<sup>171</sup>.

---

<sup>168</sup> James Campbell, *This is the Beat Generation : New York - San Francisco - Paris*, op. cit., p. 263.

<sup>169</sup> Allusion au film de Nicholas Ray, *Rebel Without a Cause*, États-Unis, 1955, 111 minutes.

<sup>170</sup> Pour une plus grande compréhension de la récupération de la Beat Generation, voir Herbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel, essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, traduit par Monique Wittig, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968 [1964].

<sup>171</sup> Lisa Phillips, *Beat Culture and the New America, 1950-65*, op. cit., p. 24.

Les poètes Beats ne sont pas considérés comme des critiques de leur temps, les « antennes de la race<sup>172</sup> », pour paraphraser Ezra Pound, mais comme des amuseurs publics, des clowns. C'est en ce sens qu'un journaliste du *San Francisco Chronicle*, Herb Caen, invente le terme « beatnik », quelques semaines après la parution de *On the Road*, pour se moquer du mouvement de Kerouac, soulignant que « the mad young bohemians skulking round North Beach and hanging out in its proliferating espresso bars were as "far out" as Sputnik<sup>173</sup> ». On passe du Beat au Beatnik. « Beat » est un état d'esprit contestataire, une identité ; « Beatnik » est une image, une nouvelle tendance. Les médias vont même aller jusqu'à décrire comment le ou la beatnik s'habille, quelles doivent être ses activités favorites, et où est le meilleur endroit pour vivre, quand on est un beatnik :

The male beatnik (the « cat ») sported a goatee, the thinner and scragglier the better, and long hair hanging loose over the collar. He wore no earrings but sometimes a free-form crucifix pendant, a black beret, black jeans with a black turtleneck sweater, or, in summer, a white tee-shirt. His favorite activities were smoking reefers, playing bongo drums, and chanting poetry with a cool jazz backup. The female beatnik (the « chick ») was thin, wore long straight hair and pale makeup, and aspired to look like the Charles Addams character Morticia. She dressed in dark leotards and sandals. Her favorite activities were drinking espresso, attending poetry readings, and dating black jazz musicians. The indigenous habitats of the beatnik were a dark North Beach coffee house and a spare garret-like « pad » equipped with naked light bulbs, a hot plate for warming espresso coffee, and Mexican cow bells<sup>174</sup>.

Il sera même possible durant un certain temps de louer un beatnik pour une soirée chic, question de faire sensation :

The Village Voice ran this ad on December 2, 1959 : Add Zest to Your Tuxedo Park Party... Rent a Beatnik! Completely equipped : Beard, eye

---

<sup>172</sup> Ezra Pound, *A.B.C. de la lecture*, traduit par Denis Roche, Paris, Gallimard, « Collection idées », 1966, p. 72.

<sup>173</sup> James Campbell, *This is the Beat Generation : New York - San Francisco - Paris*, op. cit., p. 245. Le satellite russe Sputnik fut mis en orbite le 4 octobre 1957, le lendemain de la fin du procès intenté contre *Howl*.

<sup>174</sup> Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation*, op. cit., p. 259.

shades, old Army Jacket, Levis, frayed shirt, sneakers or sandals (optional). Deduction allowed for no beard, baths, shoes or haircuts. Lady Beatniks also available, usual garb : all black (Chaperone required)<sup>175</sup>.

D'autres critiques, comme Norman Podhoretz vont qualifier les beats de « Know-nothing-bohemian », les associant au vaste champ des désaxés, voyous, bandits à la petite semaine, et niant toute velléité de pensée intellectuelle au mouvement en présentant ses membres comme des asociaux politiques, lesquels ne connaissent pas ce qu'ils critiquent. Podhoretz, dont la pensée servira à l'établissement de l'un des clichés les plus forts à propos de la Beat Generation, considère celle-ci comme un mouvement juvénile se rebellant contre tout pour le simple plaisir de la rébellion, des jeunes gens n'ayant pas vraiment réfléchi à ce qu'ils contestent, mais affrontant quand même les autorités la tête haute :

What they all have in common is the conviction that any form of rebellion against American culture (which for them includes everything from suburbia and supermarkets to highbrow literary magazines like *Partisan Review*) is admirable, and they seem to regard homosexuality, jazz, dope-addiction, and vagrancy as outstanding examples of such rebellion. Most of them like using bop-language, and though they are all highly sophisticated, they fancy themselves to be in close touch with the primitive and the rugged. They talk endlessly about love; they are fond of Christian imagery, and especially fond of appealing of St. Francis in support of some of their ideas<sup>176</sup>.

In the *Partisan Review*, Norman Podhoretz described Kerouac's motto: "Kill the intellectuals who can talk coherently, kill the people who can sit still for five minutes at a time, kill those incomprehensible characters who are capable of getting seriously involved with a woman, a job, a cause." Rather than treating Kerouac and Ginsberg as writers who transformed their life experience into literature, the critics considered the works symptoms of psychological and sociological pathology<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup> Bill Morgan, *The Beat Generation in New York, a Walking Tour of Jack Kerouac's City*, op. cit., p. 70.

<sup>176</sup> Norman Podhoretz, « A Howl of Protest in San Francisco », review of *Howl*, from the *New Republic*, 16 September 1957, reprinted by Lewis Hyde in *On the Poetry of Allen Ginsberg*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, « Under Discussion », 1984, p. 34.

<sup>177</sup> Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation*, op. cit., p. 259.

Il voit dans ces poètes « les minables fainéants que produit chaque génération<sup>178</sup> », des jeunes qui ne savent rien et se considèrent sans raison comme des critiques de leur société. Pour lui, les poètes beats sont des bohémiens qui n'innovent pas :

Judging from the Evergreen Review, then, I would say that the avant-garde « renaissance » in San Francisco is a product of Rexroth's publicistic impulses. No new territory is being staked out by these writers [...] The fact is that it takes more than a feeling of "disengagement" from the contemporary world to provide the materials for a genuine avant-garde revolt<sup>179</sup>.

Un autre critique, M.L. Rosenthal, s'inscrit dans la mouvance de la pensée de Podhoretz et reproche aux poètes beats d'écrire sous l'impulsion de la colère, d'écrire pratiquement n'importe quoi, n'importe comment, sans se soucier de rien, pourvu qu'il y ait provocation. Il les perçoit comme des voyous qui font du vandalisme dans la culture :

This poetry is not « rational discourse », such as we find in almost all other American literature of dissidence. Nor is it that flaccid sort of negation, too easy and too glib, that so often reduces the charge in the writing of Patchen and others, though it does occasionally lapse into mere rant and scabrous exhibitionism. It is the fury of the soul-injured lover or child, and its dynamic lies in the way it spews up undigested the elementary need for freedom of sympathy, for generous exploration of thought, for the open response of man to man so long repressed by the smooth machinery of intellectual distortion. It is further evidence, the most telling yet, perhaps, of the Céline-ization of nonconformist attitudes in America, or should we say their Metesky-ization? Homogenize the dominant culture enough, destroy the channels of communication blandly enough, and you will have little Mad Bombers everywhere<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> Norman Podhoretz cité par Graham Caveney, *Hurler de Joie, la vie d'Allen Ginsberg*, op. cit., p. 93.

<sup>179</sup> Norman Podhoretz, « A Howl of Protest in San Francisco », review of *Howl*, from the *New Republic*, 16 September 1957 reprinted by Lewis Hyde in *On the Poetry of Allen Ginsberg*, op. cit., p. 35.

<sup>180</sup> M.L. Rosenthal, « Poet of the New Violence », review of *Howl and Other Poems*, from the *Nation*, 23 February 1957, reprinted by Lewis Hyde in *On the Poetry of Allen Ginsberg*, op. cit., p. 30.

À la suite de cette critique, la révolte de la Beat Generation est associée à la délinquance juvénile. Podhoretz contribue ainsi au fondement d'un des principaux stéréotypes rattachés à ce mouvement<sup>181</sup>.

Lors de l'émergence de la Beat Generation, Ginsberg, Snyder, Corso, Orlovsky et Burroughs n'étaient pas en Amérique. C'est donc à Kerouac, que l'on baptisa pour s'en moquer « Roi des Beats », que revint la tâche de préciser la signification de son mouvement. En guise de réponse, il rédigea *The origins of the Beat Generation*<sup>182</sup>, paru dans le magazine *Playboy* et traitant entre autres de l'aspect religieux de la beat, caractéristique perceptible à travers le crucifix porté par Kerouac lui-même et effacé de la page couverture du magazine *Mademoiselle* par peur de scandaliser son public.

Un autre article, *Lamb, no lion*<sup>183</sup>, qui parut dans *Pageant*, servira de cadre pour introduire l'idée d'association entre beat et béatitude à partir du mot italien *beato*. Beat est alors défini ainsi : « To be in a state of beatitude, like St. Francis, trying to love all life, trying to be utterly sincere with everyone, practicing endurance, kindness, cultivating joy of heart<sup>184</sup>. »

---

<sup>181</sup> Maurice Berger, « Libraries full of tears : the Beats and the law », in Lisa Phillips, Ed., *Beat Culture and the New America, 1950-65*, op. cit., p. 126. Comme le souligne Maurice Berger : « Podhoretz's vague equation between Beat hipsterism and juvenile delinquency became one of the most durable stereotypes of the entire Beat Generation. »

<sup>182</sup> Voir Jack Kerouac, *Good blonde and Others*, op. cit., p. 55.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>184</sup> *Ibid.*

Finalement, Kerouac rédige un dernier article pour définir la Beat Generation, *Aftermath : the Philosophy of the Beat Generation*<sup>185</sup>, qui parut dans la revue *Esquire*. Au long de ce texte, il avance que la Beat Generation, « which is the offspring of the lost generation<sup>186</sup> », est avant tout une vision qu'il a eue avec Holmes et Ginsberg. Vision qui met en scène des « hipsters » curieux et sérieux, sillonnant l'Amérique en faisant de l'auto-stop, à la manière beat, « down and out but full of intense conviction<sup>187</sup> ». Comme le souligne Kerouac : « [Beat] never meant juvenile delinquents; it meant characters of a special spirituality who didn't gang up but were solitary Bartlebies staring out the dead wall window of our civilisation<sup>188</sup>. » Selon Kerouac, les beats expérimentaient, par l'usage de drogues, le « dérangement des sens » ; ils parlaient d'une manière étrange, étaient pauvres mais heureux et croyaient s'être libérés des influences européennes au contraire de la Lost Generation, créant ainsi un mouvement proprement américain.

Kerouac affirme aussi que les beats s'occupaient principalement en écoutant du jazz, en buvant du café pour rester éveillés le plus longtemps possible, en discutant de cet « holy new feeling out there in the streets<sup>189</sup> », et en écrivant des histoires célébrant les « new angels of the American underground<sup>190</sup> », qui se promenaient à travers le continent. Cependant, avance Kerouac, avec l'universalisation de la télévision, « beat characters after 1950 vanished into jails and madhouses, or were shamed into silent conformity; the generation itself was short-lived and small in number<sup>191</sup> ». Par la suite,

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.*

Kerouac, sans arriver à expliquer le phénomène autrement que par l'expression « miracle of metamorphosis<sup>192</sup> », affirme que, au cours des années 1950, il y eut une résurrection du phénomène, du *look cool* et beat, avec les gestes et le style qui se propagèrent partout, même dans les films avec James Dean et à la télévision. En fait, « Bop arrangements that were once the secret ecstasy music of beat contemplatives began to appear in every pit in every square orchestra book [...] the bop visions became common property of the commercial, popular, cultural world<sup>193</sup>. » Kerouac trouve des traces de la beat dans la jeunesse émergente et chez Marlon Brando, Montgomery Clift et Elvis Presley.

Il écrivit aussi une pièce de théâtre intitulée *The Beat Generation*<sup>194</sup>, qui ne fut pas montée ni publiée, mais qui servit de point de départ pour le film *Pull My Daisy*, de Robert Frank et Alfred Leslie, et dans lequel figurent Kerouac, Corso, Ginsberg, Larry Rivers et Orlovsky<sup>195</sup>. De plus, quelques universitaires invitèrent Kerouac afin de l'interroger et de le faire participer à des débats autour de la Beat Generation<sup>196</sup>. À cause de sa célébrité montante, celui-ci enregistra trois disques, de mars 1958 à mai 1959, dont un, *Poetry for the Beat Generation*<sup>197</sup>, où on peut l'entendre lire de ses poèmes accompagné du jazz de Steve Allen, Al Cohn et Zoot Sims. Kerouac n'était toutefois pas un homme public et il supportait mal toute cette attention soudaine. À partir de la publication de *On the Road*, Kerouac tenta effectivement de trouver, sans succès, un

---

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Publiée pour la première fois en 2005. Jack Kerouac, *Beat Generation*, New York, Harper Collins, 2005.

<sup>195</sup> Robert Frank and Albert Leslie, *Pull My Daisy*, film, New York, 1959.

<sup>196</sup> Voir à ce titre Paul Maher Jr., *Empty Phantoms : Interviews and Encounters with Jack Kerouac*, New York, Thunder's Mouth Press, 2005.

<sup>197</sup> Hanover LP # 5000. Les deux autres disques de Kerouac publiés au cours de cette période sont *Blues and Haikus*, Hanover LP # 5006, et *Readings By Jack Kerouac On The Beat Generation*, Verve LP # 15005. Au cours des années 90, plusieurs autres disques de Kerouac furent gravés.

équilibre entre sa vie intime, qui était tranquille et de plus en plus réglementée par Mémère<sup>198</sup>, et sa vie publique où il se noyait dans l'alcool.

#### 1.22 En route vers les années 1960 : de la Beat Generation à la contre-culture

En avril 1958, Cassady se fit arrêter. Il fut condamné, en juin de la même année, à purger une peine de cinq ans de prison pour possession de marijuana. Jack crut alors, comme beaucoup d'autres, que son livre était en partie responsable du malheur de son ami<sup>199</sup>. Il était déçu par le succès qu'il vivait et surtout déçu de constater qu'on ne le prenait pas vraiment au sérieux en tant qu'écrivain<sup>200</sup>. À ce titre, au cours d'une émission de télévision, celle de David Susskind, Truman Capote l'attaqua en affirmant que ce qu'il faisait, ce n'était pas ce qu'on appelle écrire, c'était seulement taper à la machine<sup>201</sup>. Kerouac, en réaction à cette critique, se replia sur lui-même, cessa peu à peu de fréquenter ses amis de la Beat Generation et se mit à peindre<sup>202</sup> tout en continuant à écrire à un rythme moins effréné. Durant les années 1960, Jack et Neal ne se revirent que quelques fois<sup>203</sup>. Le courant ne passait plus entre eux. À vrai dire, comme tous les écrivains associés à la Beat Generation, Kerouac se dissocia du mouvement commercial beatnik, refusant l'étiquette. Pourtant, contrairement aux autres, il ne s'impliqua pas dans le mouvement contre-culturel qui naissait, ne crut pas aux hippies ni à la révolution

---

<sup>198</sup> Le duo résidait à ce moment-là à North Port.

<sup>199</sup> « On a même prétendu que, si Neal s'était fait prendre en possession de marijuana, c'était en grande partie la conséquence des passages, où, dans *Sur la route*, Jack raconte qu'il se droguait. » Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 362.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>202</sup> Voir Jack Kerouac, *Departed Angels : The Lost Paintings*, New York, Thunder's Mouth Press, 2004.

<sup>203</sup> Dont une avec Ken Kesey et les Merry Prankster, racontée dans Tom Wolf, *Acid Test*, op. cit.

psychédélique, que tentèrent d'organiser Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg et Timothy Leary<sup>204</sup>.

En fait, Kerouac et la Beat Generation ont préparé le terrain pour cette contre-culture en entamant une recherche acharnée du moi, de la valeur cachée de la conscience en réaction au rétrécissement de la personnalité et de l'individualité qu'ils percevaient au sein de la société<sup>205</sup>. Dans son essai *Vers une contre-culture*, Théodore Roszak nous éclaire sur cette quête du moi propre à la Beat Generation et à la contre-culture. Selon lui, cette recherche est entreprise pour réhabiliter le « vrai » moi, caractérisant la personne au sens « Watts-ien » du terme, l'essence de la personne, ce qui fait qu'elle « becomes, in the truest sense of the word, a self, an original, authoritative source of life – as distinct from being simply a person in the original sense of persona : a mask, a role to be played in society<sup>206</sup> ». Le beat se plonge dans « un voyage vers l'intérieur, vers une plus profonde analyse de soi<sup>207</sup> », au cours duquel il tentera de se remodeler lui-même, ainsi que de redéfinir son mode de vie, ses perceptions et sa sensibilité. Il aspire au *Satori*, soit à un éveil spirituel, à l'illumination et à la découverte de la vérité intérieure et *propre à chacun*.

La Beat Generation développa de plus une dimension très mythique et religieuse qui fit de ces poètes des quasi-prophètes. Pour eux comme « pour la contre-culture, il est

---

<sup>204</sup> Voir Timothy Leary, *Flashbacks : a Personal and Cultural History of an Era, an Autobiography*, Los Angeles, J.P. Tarcher, 1990.

<sup>205</sup> Voir à ce titre Lucien Goldmann, *La création culturelle dans la société moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971.

<sup>206</sup> Alan Watts, *Zen and the Beat Way*, Enfield, Eden Grove Editions, 1997, p. 100.

<sup>207</sup> Théodore Roszak, *Vers une contre-culture, réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, traduit par Claude Elsen, Paris, Stock, 1970 [1968], p. 83.

indiscutable que les poètes sont supérieurs aux idéologues et que l'illumination a plus de valeurs que la recherche<sup>208</sup> ». À l'image d'Henry Miller, les Beats et la contre-culture pensent que « tout être humain est sa propre loi, et le seul chemin qui mène à la délivrance passe par la découverte et la reconnaissance du caractère unique de son identité<sup>209</sup> ». Ils croient à l'individualité, à l'essence de chaque personne. Ils prônent le respect de la personne, peu importe ses origines, son rang social, la couleur de sa peau. Ce qui compte pour eux, c'est que chacun se définisse par rapport à lui-même et non par rapport à des critères établis par la société, véhiculés entre autres par la publicité.

Les beats vont aussi, ce qui se perpétuera au sein de la contre-culture, prôner un respect de la planète, de l'ordre écologique allant même dans le cas de Jack Kerouac jusqu'à demander l'arrêt de la procréation de la race humaine : « I demand that the human race / ceases multiplying its kind / and bow out<sup>210</sup> ». Gary Snyder proposa pour sa part des mesures précises quant au comportement à adopter vis-à-vis de la planète :

Action. Social/political : First, a massive effort to convince the governments and leaders of the world that the problem is severe. And that all talk about raising food-production - well intentioned as it is - simply puts off the only real solution : reduce population<sup>211</sup>.

Est-ce bien l'esquisse d'un mouvement à caractère écologique ? Allen Ginsberg ne manque pas de le souligner quand il dresse, dans les années 1980, la liste de ce que la Beat Generation a, selon lui, laissé en héritage :

-Spiritual liberation, sexual « revolution » or « liberation » i.e., gay liberation, somewhat catalyzing women's liberation, black liberation, Gray Panther activism;

---

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>209</sup> Henry Miller, *Le monde du sexe*, Paris, Butchel/Chastel, 1974 [1968], p. 18.

<sup>210</sup> Jack Kerouac, *Scattered Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1970, p. 22.

<sup>211</sup> Gary Snyder, *Turtle Island*, Boston/London, Shamballa, 1993 [1974], p. 157.

- Liberation of the word from censorship;
- Demystification and / or decriminalization of some laws against marijuana and other drugs;
- The evolution of rhythm and blues into rock and roll as a high art form, as evidenced by the Beatles, Bob Dylan, and other popular musicians influenced in the late fifties and sixties by Beat Generation poets' and writers' works ;
- The spread of ecological consciousness, emphasized early on by Gary Snyder and Micheal McClure, the notion of a « Fresh Planet »;
- Opposition to the military-industrial machine civilization, as emphasized in writings of Burroughs, Huncke, Ginsberg, and Kerouac;
- Attention to what Kerouac called (after Spengler) a « second religiousness » developing within an advanced civilization;
- Return to an appreciation of idiosyncrasy as against state regimentation;
- Respect for land and indigenous peoples and creatures, as proclaimed by Kerouac in his slogan from *On the Road* : « The Earth is an Indian thing<sup>212</sup>. »

La Beat Generation marque à vrai dire une période de transition dans l'histoire littéraire américaine, entre la Génération Perdue, qui a voyagé et contesté depuis l'Europe, et la contre-culture, qui conteste la société américaine de l'intérieur. En fait, parmi les acteurs de la contre-culture américaine, on retrouve en tête de liste les principales figures de la Beat Generation, à l'exception de Jack Kerouac. Il y a par exemple Neal Cassady s'en donnant à cœur joie avec Ken Kesey et les Merry Pranksters<sup>213</sup>, jusqu'à ce qu'il trouve la mort sur les rails d'un chemin de fer au Mexique en 1968<sup>214</sup>. Allen Ginsberg et Lawrence Ferlinghetti quant à eux militent à la fois contre la guerre du Vietnam et pour la révolution psychédélique, aux côtés de Timothy Leary. Burroughs, pour sa part, participe à la *Nova convention*<sup>215</sup>, qui a lieu à New York les 1<sup>er</sup>

<sup>212</sup> Allen Ginsberg, « Prologue », edited by Lisa Phillips in *Beat Culture and the New America, 1950-65*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>213</sup> Voir à ce titre Tom Wolfe, *Acid test*, *op. cit.*

<sup>214</sup> Voir la nouvelle de Charles Bukowski, « I met Kerouac's boy Neal C. » in *Notes of a Dirty Old Man*, *op. cit.*, p. 23-27.

<sup>215</sup> La *Nova Convention* eut lieu en décembre 1978 à New York et fut une rencontre importante de la contre-culture américaine. Voir le disque *The Nova Convention*, Giorno Poetry Systems GPS 014-015, June 18, 1979.

et 2 décembre 1978, ainsi qu'à de nombreuses rencontres organisées par les tenants de la contre-culture et à quelques manifestations<sup>216</sup> à travers le pays.

Pendant ce temps, Kerouac mène, jusqu'à ce qu'il meure en 1969 à l'âge de 47 ans<sup>217</sup>, une existence de reclus avec sa nouvelle femme, Stella Sampas, la sœur de son défunt ami Sébastien, et sa mère. Il fait au cours des années 1960 plusieurs voyages, dont un en Californie, où il écrit *Big Sur*<sup>218</sup>; un autre en France, sur les traces de ses ancêtres, dont il écrira le récit dans *Satori à Paris*; et encore un autre, cette fois à Montréal, où il vient afin de participer à l'émission de Fernand Séguin, *Le sel de la Semaine*, le 7 mars 1967<sup>219</sup>.

---

<sup>216</sup> Barry Miles, *William Burroughs : El Hombre Invisible, op. cit.*

<sup>217</sup> « Avant sa mort, Kerouac travaillait à ce qui devait être son plus long roman, un récit surréaliste consacré à la dernière décennie de sa vie, qui resta inachevé. » Ann Charters, *Kerouac, le vagabond, op. cit.*, p. 398.

<sup>218</sup> Jack Kerouac, *Big Sur*, New York, Penguin Books, 1962.

<sup>219</sup> Paul Maher Jr., *Empty Phantoms : Interviews and Encounters with Jack Kerouac, op. cit.*, p. 265.

## Chapitre 2

### Le Québec rencontre Kerouac grâce à Fernand Séguin

Le 7 mars 1967, Fernand Séguin reçoit Jack Kerouac dans le cadre de son émission *Le sel de la semaine*, diffusée sur les ondes de la télévision française de Radio-Canada<sup>1</sup>. Le Kerouac qui se présente alors sur le plateau et que découvrent les téléspectateurs est un homme vieilli, gras et ravagé par l'alcool. Il n'a plus rien à voir avec la fougue et la jeunesse qui le caractérisaient dans *On the Road* ou *Dharma Bums*. Pour le public présent dans le studio, il apparaît comme une « caricature de lui-même<sup>2</sup> ».

Au cours de l'entrevue, Kerouac, qui s'était auparavant enivré avec Séguin<sup>3</sup>, s'exprime en français bien qu'il ait été « embarrassed that the audience laughed at his pronunciation of French words, for the French-Canadian dialect in Lowell was quite different from the language spoken in Canada<sup>4</sup> ». Le français que parle Kerouac est en fait représentatif d'un certain état de la langue française telle qu'elle est parlée, à cette époque, au Québec par une partie de la population. C'est celui que le frère Untel et le journaliste André Laurendeau ont nommé le joul : fortement anglicisé tant dans la forme que dans le contenu, ses phrases ont une structure qui s'approche plus de l'anglais que du

---

<sup>1</sup> Selon Denis Vanier, après l'entrevue, lui, Kerouac et Claude Péloquin ont continué à boire et à faire la fête dans un bar du Vieux-Montréal. Voir Denis Vanier, *Hôtel Putama : textes croisés (Longueuil-New York, 1965-1990)*, Québec, les Éditions de la Huit, 1991. Claude Péloquin, par contre, affirme n'avoir jamais rencontré l'auteur de Lowell. À ce propos, voir Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Claude Péloquin, op. cit.* De plus, aucun texte connu de Kerouac ne fait mention de cette aventure.

<sup>2</sup> Jean Morency, « L'invention de Jack Kérouac au Québec », *Acadie 1604-2004, Neve Romania* 29 - 2004, p. 128.

<sup>3</sup> Fernand Séguin, « Ces propos sal s au " Sel " », dans *Le Devoir*, 28 octobre 1972.

<sup>4</sup> Gerald Nicosia, « Kerouac : A Writer Without a Home » dans Pierre Anctil, Louis Dupont, Rémi Ferland, Éric Waddel,  diteurs, *Un homme grand : Jack Kerouac à la confluence des cultures*, Ottawa, Carleton University Press, 1990, p. 37.

français normatif, et il emprunte directement à l'anglais beaucoup de mots et d'expressions. Au besoin, Kerouac invente même des traductions. Si, sur le plateau, la manière dont il s'exprime en fait rire plus d'un, elle va participer à ce que Jean Morency nomme « l'invention de Kérouac au Québec<sup>5</sup> », puisqu'elle révèle son identité canadienne-française. Comme le chante Sylvain Lelièvre :

La seule fois que je t'ai vu  
À la télé en soixante-sept  
T'avais l'air d'un bûcheron perdu  
Dans sa légende de poète  
Si je t'ai cru presque parent  
C'était peut-être malgré moi  
Juste à cause de ton accent  
D'un vieux « mon-oncle » des États<sup>6</sup>

D'après Morency, « il est permis de supposer que cette entrevue va conditionner à jamais l'image de Kerouac dans la littérature québécoise<sup>7</sup> ». C'est donc grâce à cette entrevue qu'il accorde en français, que Kerouac se fait le mieux connaître au Québec et qu'il commence à y avoir un réel écho.

La mode beatnik est, effectivement, déjà arrivée en terre québécoise avant l'entrevue de Séguin et désigne, comme on peut le voir dans le roman de Michel Tremblay, *Un objet de Beauté*, les jeunes gens un peu rebelles mais surtout sales :

Quand elle les voyait passer devant son appartement, les gars poilus, barbus, les filles en jupes trop étroites et les cheveux gras, madame Saint-Aubin, la concierge, disait toujours : « Si ça continue de même, dans pas longtemps j'vas t'être tu-seule de normale icitte ! Pis j'vas finir par sacrer mon camp ! Pis si les propriétaires engagent un bitnik comme concierge, la crasse va ben couler jusque dans'rue Sherbrooke<sup>8</sup> !

---

<sup>5</sup> Jean Morency, « L'invention de Jack Kérouac au Québec », *op. cit.*

<sup>6</sup> Sylvain Lelièvre, « Kerouac » dans *Entre écrire : poèmes et chansons 1962-1982*, Montréal, Nouvelles Éditions de L'ARC, 1982, p. 203.

<sup>7</sup> Jean Morency, « L'invention de Jack Kérouac au Québec », *op. cit.*, p. 128.

<sup>8</sup> Michel Tremblay, *Un objet de beauté*, Montréal/Arles; Leméac/Actes-Sud, 1997, p. 16.

En fait, les Beatniks du Québec adoptent d'abord et avant tout un style vestimentaire et un mode de vie qui vont les inscrire dans les marges de la société, à l'instar de ce que feront plus tard les hippies. Comme l'avance Lucien Francoeur :

– Un Beat, c'est quelqu'un qui a plutôt participé du mouvement créateur, soit en peinture, en musique, en littérature; et puis, un beatnik, c'est quelqu'un qui a adopté le mode de vie. C'est comme les hippies, il y a eu ceux qui ont été dans la démarche psychédélique, comme Timothy Leary, et qui ont produit des œuvres, et il y a eu les hippies, ceux qui ont adopté le mode de vie. C'est un peu la même chose que les beats et les beatniks : un beatnik, c'était quelqu'un qui adoptait les valeurs du mouvement beat sans pour autant être un créateur, donc ça pouvait être un moment de sa vie qu'il a vécu comme ça en beatnik, puis ensuite y a renoncé à ça.

– Est-ce que Beats et Beatniks faisaient partie de la contre-culture ?

– C'est un mouvement précurseur de la contre-culture. Tout le mouvement beat... c'est tout le mouvement beatnik qui a mis au monde l'idée de la contre-culture des années 1960, avec le mouvement hippie américain; en France, il a pris la dimension de mai 68. Mais la Beat Generation, c'est déjà la contre-culture qui s'installe, qui donne le premier élan, et les jeunes qui étaient trop jeunes pour être des beatniks sont devenus des hippies<sup>9</sup>.

La dimension littéraire du mouvement Beat fera sentir son influence principalement après l'interview de Kerouac à Radio-Canada et, dans une moindre mesure, après les visites de Ginsberg et de Burroughs dans les années 1970, à l'occasion de la Rencontre internationale de la contre-culture<sup>10</sup>.

Après le passage de Kerouac à l'émission de Fernand Séguin, plusieurs Québécois vont effectivement s'intéresser à cet écrivain d'origine canadienne-française qui parle jolai. Comme le cinéaste André Gladu l'a dit en se référant à l'émission : « Si lui n'est

---

<sup>9</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Lucien Francoeur*, Montréal, Café Second Cup, rue Bernard, 21 juillet et 3 août 2005.

<sup>10</sup> La Rencontre internationale de la contre-culture eut lieu à la Bibliothèque Nationale du Québec en avril 1975. Voir le film de Jean et Serge Gagné, *Une semaine dans la vie des camarades*, Québec, Les productions Cocagne, 1977, 240 minutes.

pas Canadien français, moi je suis japonais<sup>11</sup> ! » Certains écrivains<sup>12</sup> se voient même en Kerouac, percevant en lui leur double, incarnant l'avenir possible du Québec et du fait français en Amérique. Il devient celui « en qui on projette toutes les angoisses relatives à la disparition, à la dissolution des identités collectives dans le grand tout nord-américain. Jack est donc présenté comme un « homme fini, rongé et gonflé par l'alcool »<sup>13</sup> ». C'est en ce sens que Victor-Lévy Beaulieu aborde Kerouac, en 1972, dans un « essai-poulet » qu'il lui consacre et où, tout en parlant des autres beats, il clame l'appartenance de ce dernier à la littérature québécoise, allant jusqu'à faire de lui un auteur québécois.

Dans les journaux, plusieurs articles paraissent surtout à partir de la mort de l'auteur, en 1969. Parmi ceux-ci, soulignons un dossier spécial du journal *Le Devoir*<sup>14</sup>, dirigé par Guy Scully, qui parut le 28 octobre 1972. On peut y lire la vision de Kerouac qu'ont plusieurs personnalités québécoises dont Victor-Lévy Beaulieu et Fernand Séguin. On peut aussi y lire l'entrevue du *Sel de la semaine*. De ce document et des articles qui suivirent, on peut retenir le questionnement sur l'identité nationale de Kerouac, c'est-à-dire s'il était québécois ou américain, débat qui semble à vrai dire sans fin.

Au cours des années 1980, Réginald Martel parlera de Kerouac lors de la publication du roman *Baby Driver*, de Jan Kerouac, la fille de l'auteur. On parlera beaucoup de lui aussi lors de la parution en français de la biographie *Kerouac, le vagabond*, d'Ann

---

<sup>11</sup> Éric Waddel, « Kérouac, le Québec, l'Amérique... et moi », dans Pierre Anctil, Louis Dupont, Rémi Ferland et Éric Waddel, dir., *Un homme grand-Jack Kerouac à la confluence des cultures*, op. cit., p. 7.

<sup>12</sup> Notamment Victor-Lévy Beaulieu, Gilles Archambault et Jean-Noël Pontbriand.

<sup>13</sup> Jean Morency, « L'invention de Jack Kerouac, du Québec à l'Acadie », loc. cit., p. 129.

<sup>14</sup> « Dossier Jack Kerouac », *Le Devoir*, Montréal, 28 octobre 1972.

Charters<sup>15</sup>. Le magazine *Nuit Blanche* lui consacra, en décembre 1987, sa page couverture et un dossier intitulé « le mythe Kérouac »<sup>16</sup>. *Voix et Images* consacre aussi un numéro à l'écrivain de Lowell, qu'il intitule « Jack Kerouac et l'imaginaire québécois<sup>17</sup> ». La revue *Spirale* va aussi s'intéresser à Kerouac lors de son numéro de février 1988<sup>18</sup>. De son côté, Jacques Godbout<sup>19</sup> envisage de faire un film sur Kerouac<sup>20</sup>, mais c'est finalement Herménégilde Chiasson qui réalise un film sur l'auteur d'origine franco-canadienne pour le compte de l'ONF<sup>21</sup>. Gilles Archambault et François Ricard, quant à eux, parcourent ensemble les États-Unis sur les traces de Kerouac et interrogent les témoins de la Beat Generation, dont Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg et Tony Sampas, dans le cadre d'un reportage radiophonique sur Kerouac qu'ils effectuent pour la Société Radio-Canada<sup>22</sup> en 1978. Dans une autre sphère, Kerouac fait son apparition dans la chanson québécoise où plusieurs auteurs, dont Sylvain Lelièvre, Richard Séguin, Dumas et Pierre Flynn, lui consacrent une oeuvre.

Du 1<sup>er</sup> au 4 octobre 1987, à Québec, est organisée la première Rencontre internationale Jack Kerouac, à laquelle participent Lucien Francoeur, Denis Vanier, Lawrence Ferlinghetti, Allen Ginsberg entre autres. De cette rencontre sortiront deux

---

<sup>15</sup> Retenons à ce titre l'article de François Ricard, « Vécir », *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 2002 [1985], p. 103-110.

<sup>16</sup> *Nuit Blanche*, Montréal, numéro 30, Décembre 1987-Janvier 1988.

<sup>17</sup> *Voix et images : Jack Kerouac et l'imaginaire québécois*, vol.13, numéro 3, Montréal, printemps 1988.

<sup>18</sup> *Spirale*, Montréal, n° 76, Février 1988.

<sup>19</sup> Dans les années 60, Jacques Godbout s'est rendu à Lowell pour faire un reportage sur Kerouac et sa ville natale. Voir Jack Kerouac, *Selected Letters 1957-1969*, New York, Viking, 1999, p. 433-434.

<sup>20</sup> Claude Pelletier, dir., *Écrivains anglo-québécois I : dossiers de presse*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986.

<sup>21</sup> Herménégilde Chiasson, *Le grand Jack, Jack Kerouac's Road – A Franco-American Odyssey*, Canada, ONF, 1987, 55 minutes.

<sup>22</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Gilles Archambault*, Montréal, hôtel Delta, rue Université, 9 novembre 2005 de 9h00 à 10h45.

livres : un recueil de poèmes intitulé *Québec Kerouac blues*<sup>23</sup>, où l'on peut lire les poèmes entendus lors d'une soirée de poésie organisée dans le cadre de la rencontre à l'auberge de jeunesse de la rue Sainte-Ursule, dans le Vieux-Québec, et le collectif *Un homme grand : Jack Kerouac à la confluence des cultures*<sup>24</sup>, dont « les textes qui le constituent n'en rappellent pas moins un événement unique, situé à la périphérie de la création littéraire québécoise<sup>25</sup> ». En lien avec cet événement, des universitaires du département de géographie de l'Université Laval fondent le Club littéraire Jack Kerouac, voyant par-là une « façon moderne de mettre en valeur les relations entre le Québec et la Nouvelle-Angleterre et de "lire" à travers un œil "franco" tout le continent américain<sup>26</sup>. » Le Club mettra sur pied une revue qui ne durera pas. En fait, l'un et l'autre disparaîtront quelque temps après leur création.

Lors de la rencontre de Québec, ce qui retient encore ici l'attention, c'est le débat sur l'origine nationale de Kerouac. Cette fois cependant, en présence de Ferlinghetti, Ginsberg, Nicosia et d'autres auteurs américains, la discussion tourne à la confrontation. Les esprits s'échauffent et bientôt les insultes fusent en provenance des Québécois vers les représentants de la beat. Selon les Québécois, Victor-Lévy Beaulieu en tête, les beats présents n'ont pas compris Kerouac, qui, selon eux, est un écrivain québécois et francophone. À ce propos, Ferlinghetti tentera, sans trop y parvenir, de calmer la tension

---

<sup>23</sup> Réginald Martel, Yves Boisvert et Gérard Brunelle, éd., *Québec Kerouac Blues*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1989.

<sup>24</sup> Pierre Anctil et al., éd., *Un Homme grand : Jack Kerouac at the crossroads of many cultures = Jack Kerouac à la confluence des cultures*, op. cit.

<sup>25</sup> Remi Ferland et Louis Dupont, « La Rencontre internationale Jack Kerouac, avant propos », *Ibid.*, p. xiv.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. xv.

et s'étonnera de cette récupération ethnique<sup>27</sup>. Le biographe de Kerouac, Gerald Nicosia, ajoutera une nouvelle préface lors d'une réimpression de son livre *Memory Babe*, et exposera à son tour son malaise vis-à-vis de cet accueil des plus passionnés<sup>28</sup>.

En réaction à cette « Kerouac-manie », certains critiques vont tenter de trancher la question de son identité nationale et de son appartenance à la littérature québécoise. Pour Laurent Mailhot par exemple, « Kerouac fait presque partie de la littérature québécoise<sup>29</sup> ». Pour Louis Hamelin, qui veut en finir avec Jack Kerouac, ce dernier est un écrivain américain, fils d'immigrant, certes, mais proprement et purement Américain. Cependant, la présence et l'influence du « québécois » dans son œuvre seraient d'une importance capitale. Selon ce dernier, Kerouac aurait rédigé, parce qu'il butait avec les mots de la langue américaine, des passages entiers de *On the road* en joual, et ce, avant de les traduire en anglais par la suite<sup>30</sup>. Pour Hamelin, Kerouac demeure malgré tout une « douloureuse incarnation de nos espérances trahies<sup>31</sup> ». Selon l'auteur québécois, le projet de la légende Duluoz, soit disant d'une conception tardive, n'est pas une très grande réussite. En effet, Kerouac restant un « nostalgique de l'éternité, il décrit, dans sa poésie et dans sa prose, la dispersion de l'âme américaine à la poursuite d'elle-même, impossible à ancrer dans le temps ou l'espace<sup>32</sup> ». Comme Hamelin le souligne :

Cette grande saga des Duluoz, dont l'unité repose plus ou moins sur une conception tardive, est loin de posséder la cohérence organique de l'univers

---

<sup>27</sup> Louis Hamelin, « Pour en finir avec Jack Kerouac », *Le voyage en pot : chroniques 1998-1999*, Montréal, Boréal, 1999, p. 199-204.

<sup>28</sup> Gerald Nicosia, *Memory Babe : A Critical Biography of Jack Kerouac*, op. cit., p. 5.

<sup>29</sup> Laurent Mailhot, « Le roman québécois », dans René Bouchard, dir., *Culture populaire et littératures au Québec*, Californie : Anma Libri, Saratoga, 1980, p.160.

<sup>30</sup> Louis Hamelin, « Pour en finir avec Jack Kerouac », *Le voyage en pot : chroniques 1998-1999*, op. cit., p. 200.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 204.

balzacien, ou la profonde résonance du monde proustien. Vue comme un tout, l'entreprise souffre d'éparpillement, est remplie de chevauchements et de trous<sup>33</sup>.

Kerouac est pour Hamelin cet écrivain du présent, de « la mémoire en action<sup>34</sup> ». Durant toute sa vie, il s'est efforcé d'être un bon Américain et s'est occupé de sa mère jusqu'à sa mort, comme il l'avait promis à son père. Il est né aux États-Unis, « a décrit le territoire américain avec les mots de la langue américaine; il est, sans conteste, un écrivain américain issu, comme bon nombre de ses compatriotes, de parents immigrés<sup>35</sup> ».

Jean-François Chassay, dans « Le "road book" : Jack Kerouac et le roman québécois contemporain<sup>36</sup> », va dans le même sens qu'Hamelin tout en se moquant de ceux qui, à l'instar de Robert-Guy Scully et Victor-Lévy Beaulieu plus particulièrement, ont fait de Kerouac un écrivain québécois « mort au Massachusetts [en réalité, il est mort en Floride], compris au Québec<sup>37</sup> » ou encore « un gars de Saint-Hubert (village paternel) et de Saint-Pacôme (terre maternelle) – en tout cas un gars du Québec<sup>38</sup> ». Chassay, tout comme Gilles Farcet, affirme :

[Qu'il] ait été un déraciné à la recherche de son identité, cela ne fait aucun doute. Qu'il ait parfois regardé du côté de ses origines franco-américaines, et que celles-ci aient joué un certain rôle dans son imaginaire, voilà qui est indiscutable. [...] Mais de là à revendiquer Kerouac comme écrivain

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 204.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>36</sup> Voir Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 65-91.

<sup>37</sup> Robert-Guy Scully, « Kérouac Québécois », *Le Devoir*, 28 octobre 1972, p. 132.

<sup>38</sup> Claire Quintal, « Mémère Kerouac ou la revanche du berceau en Franco-Américanie », *Voix et Images : Jack Kerouac et l'imaginaire québécois*, n° 39, printemps 1988, p. 397.

québécois et à ramener son œuvre à je ne sais quelle litanie nationaliste, il y a un pas que la simple lucidité ne saurait permettre de franchir<sup>39</sup>.

En fait, pour Chassay, les racines québécoises de Kerouac ont peu d'importance, mais « à l'inverse son influence sur les écrivains québécois d'aujourd'hui est évidente<sup>40</sup> ».

Kerouac serait présent au sein du corpus québécois par la voiture, devenue l'emblème de la quête des grands espaces dans l'imaginaire américain<sup>41</sup>. Comme Chassay l'avance :

Ici Kerouac est moins un individu psychologisé en quête d'identité, comme on l'a souvent dit, qu'une machine. [...] Si aucune allusion directe à Kerouac ne permet d'indiquer une filiation, ses traces sont visibles à travers toute la textualité. La présence constante de l'oralité à la manière de Kerouac, comme si l'écriture était incontrôlable, le discours souvent construit de manière spiralee, fait de reprises et d'un mouvement de va-et-vient comme le mouvement des individus sur la route, en sont des signes. Mais tous les éléments récurrents de la culture kerouacienne se manifestent d'abord à travers la voiture – c'est à travers celle-ci que Kerouac se pense dans le texte, devient une réelle présence. [...] Kerouac offre une clé : celle de la voiture... ce qui reste de Kerouac c'est d'abord un espace à parcourir, un espace concret, entrelacs de routes formant un réseau extrêmement serré<sup>42</sup>.

La vision de Chassay est étonnante puisque, comme le souligne Alain Dister, Kerouac n'a jamais fait l'éloge de la voiture dans ses écrits; les voitures n'étant pour lui qu'un moyen de transport comme un autre. D'ailleurs dans sa vie et dans son œuvre, Kerouac voyage moins en voiture qu'en autobus. À vrai dire, l'automobile est principalement associée, tant dans son œuvre que dans sa vie, à Neal Cassady, comme si le véhicule était un prolongement de ce dernier :

L'automobile n'apparaît jamais en tant qu'objet fétiche dans l'œuvre de Kerouac. À peine devine-t-on, de manière subliminale, derrière les envolées

<sup>39</sup> Gilles Farcet, « Satori à Québec », *Spirale*, Février 1988, p. 11, cité par Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, op. cit., p. 70.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Jean-François Chassay, « Littérature et américanité : la piste technoscientifique », dans Yvan Lamonde et Gérard Bouchard, dir., *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Saint-Laurent, Fides, 1995, p. 186, 188, 190.

lyriques sur le paysage américain, alors qu'elle s'impose, en détails d'une précision maniaque, dans les lettres adressées plus tard par Cassady à Ken Kesey<sup>43</sup>.

À ce titre, Timothy Leary relate dans ses mémoires, intitulées *Flashbacks*, une de ses rencontres avec le héros de *On the Road*. Il y démontre bien l'importance de la voiture chez ce dernier, qui voit le monde et les femmes à travers ce type de véhicule. La scène que décrit Leary raconte la fois où il a surpris Cassady en train de faire l'amour avec une femme, dont il parle comme d'une voiture :

I walked to the bedroom. Two naked bodies were writhing and bumping on a single bed, dog-fashion. The girl was blond, her pretty face jerking back and forth in rhythm. She smiled at me and waved her hand. Cassady was on his knees pumping away. He waved cheerfully. I was embarrassed, transfixed. I was forty years old and this was the first time I'd ever watched two people copulate.

" Hello Timothy, " gasped Cassady breathlessly. " Please... ah... please excuse us for a moment. This... is... Patty-Belle... and if she doesn't get her juicy streamline chassis overhauled every day, you understand, she gets... pouty. " Cassady closed his eyes to narrate. " So I gotta grind her sweet soft valves, lubricate her tubes, fire her spark plugs, you understand, lay down some tire-tracks across her rumble-seat, oil her transmission, grease her gearbox, you understand, tune up her soft li'l cylinders, and jam her throttle to the floor<sup>44</sup> " .

La voiture présente dans le roman québécois contemporain ne serait donc pas la trace de Kerouac, mais bien de celle de Cassady. Quant à l'identité nationale de Kerouac, qui choisit d'écrire et de vivre en anglais tout en continuant régulièrement à employer le français pour l'un et l'autre, il revendiquera toute sa vie, et dans toute son œuvre, son appartenance ethnique, sa spécificité en se présentant toujours comme un *canuck*, un *french-canadian*. De plus, il s'intéresse constamment à la question de ses origines. Cette

---

<sup>43</sup> Alain Dister, *La Beat Generation : la révolution hallucinée*, op. cit., p. 26.

<sup>44</sup> Timothy Leary, *Flashbacks : A Personal and Cultural History of an Era, an Autobiography*, op. cit., p. 53.

préoccupation l'entraîne sur la route vers la fin de sa vie, afin d'aller à la recherche de ses racines dans un périple qui le mène au Québec, à Rivière-du-Loup, puis en Bretagne, et qu'il relate dans *Satori à Paris*. Kerouac est fier de ses origines; fier, en fait, d'appartenir à plusieurs cultures. Comme il le dit lui-même :

My family is 5,000 years old, he says. People bug me. They say what the hell kind of a name is Kerouac, anyway ? It's easy. Just a real old Irish name – keltic. “Ker ” means house in keltic. “Ouac ” means “on the moor ”. But my family travelled very far. They started in Ireland, travelled to Wales, then Cornwall then Brittany, where they learned the old French, then 400 years ago to Canada. Did you know that one of the Iroquois nations is named Kerouac<sup>45</sup>?

Pour lui, cette équation entre spécificité ethnique et américanité va de soi. C'est typiquement américain. La théorie du *melting pot* est déjà en vogue à son époque. Tout le monde dans l'entourage de Kerouac (tant à Lowell qu'au sein de la Beat Generation) s'identifie ainsi. On n'est pas simplement américain. On est italo-américain, canadien-français-américain, juif-américain, grec-américain... Un des traits caractéristiques de la littérature Beat est même d'écrire çà et là dans les œuvres directement dans la langue d'origine, par exemples en français-québécois pour Kerouac, en italien pour Corso et en français normatif pour Ferlinghetti<sup>46</sup>.

Il faut dire qu'une grande partie des membres de la Beat Generation sont des enfants d'immigrants, que leur recherche d'un moi authentique et véritable s'inscrit dans leur révolte contre la société et passe par la revendication de leurs racines et de leurs

---

<sup>45</sup> Jack Kerouac cité par Val Duncan, « Kerouac Revisited », *Kerouac at the « Wild Boar » and other skirmishes*, San Anselmo, Fels and Firm Press, 1986, p. 39.

<sup>46</sup> Ferlinghetti a passé une partie de son enfance en France, à Strasbourg et a fait ses études à Paris.

caractéristiques individuelles. On associe de la sorte à Ginsberg<sup>47</sup> sa judéité, à Corso ses origines italiennes, à Ferlinghetti ses origines italo-françaises, et à Kerouac ses origines québécoises et canadiennes-françaises. En fait, tous cherchent « les ressemblances entre les cultures en cause et [valorisent], sans renoncer à sa spécificité tout en la minimisant, une forme faible d'acculturation<sup>48</sup> ».

Kerouac se distingue cependant des autres par la proximité du pays d'origine, mais il ne s'intéresse pas à l'actualité québécoise, que ce soit par rapport à la langue ou à la politique. Il n'a jamais vécu au Québec et même s'il y est venu à plusieurs reprises durant sa jeunesse et lors de ses vagabondages, il n'y a jamais résidé. Il faut remarquer qu'il a terminé sa vie en Floride. Il y a peut-être un lien, si ironique soit-il, à faire avec beaucoup de Québécois. De plus, Jack Kerouac n'a jamais revendiqué sa place dans la littérature québécoise, au grand désarroi de certains critiques et écrivains de la belle province qui, comme on l'a vu, le font à sa place. À l'instar d'autres écrivains contestataires américains, Paul Bowles et Henry Miller en l'occurrence, il n'aime pas particulièrement l'ambiance qui règne à Montréal et à Québec, qu'il associe à un certain puritanisme. Eric Waddel décrit bien la situation :

Je pense, par exemple, à cette incroyable entrevue de Kérouac avec Fernand Séguin pour l'émission *Le Sel de la semaine*, à Radio-Canada, en 1967. Elle révèle non seulement la véritable identité canadienne-française de Kérouac [...] mais également la totale incapacité du Québec de l'époque de le comprendre et de l'accepter. « Le Québec (auquel il lui arrivait de rêver)

---

<sup>47</sup> Ginsberg a aussi des racines russes mais celles-ci sont en général passées inaperçues. Voir Inger Thorup Lauridsen et Per Dalgrad, Ed., *The Beat Generation and the Russian New Wave*, Ann Arbor, Ardis, 1990.

<sup>48</sup> Chantal Bouchard, *La langue et le nombril : une histoire sociolinguistique du Québec*, Montréal, Fides, 2002, p. 28-29.

n'était pas encore né, culturellement parlant, et n'aurait pas pu – ni voulu – l'accueillir<sup>49</sup>.

Kerouac demeure jusqu'à la fin un fils d'immigrants qui essaie de s'intégrer à la société américaine et qui veut être un bon Américain :

Je suis Pro-Américain, et il me semble que les prises de positions politiques des « radicaux » conduisent vers d'autres fins. Ce pays a donné à ma famille canadienne l'occasion de s'en sortir, plus ou moins, et je ne vois aucune raison de vilipender le dit pays<sup>50</sup>.

S'il part sur la route, c'est qu'il est à la recherche du rêve américain. Il veut faire siens les mythes de l'Amérique mais il échoue. Kerouac cherche son identité, et son rapport à la religion, à sa langue maternelle et à l'anglais passe inévitablement par son statut de fils d'immigrants. Dans sa correspondance, on peut d'ailleurs lire que son rapport à la langue est assez complexe et symptomatique d'un certain état de la langue française parlée au Québec à cette époque (début des années 1950). Il incarne ainsi ce qu'on pourrait appeler l'avenir possible de la langue française au Québec. En effet, si rien n'est entrepris pour la sauvegarder et contrer l'anglicisation, il faut craindre son assimilation par la langue anglaise, entraînant inexorablement sa disparition et celle de la culture française en Amérique du Nord.

En fait, la réception de Kerouac au Québec découle plus de ce que Jean Morency nomme « l'invention de Kerouac<sup>51</sup> », chacun voyant en Kerouac ce qui l'intéresse. Le reste de la Beat Generation demeure ici dans l'ombre de l'auteur de Lowell. Pourtant, elle

---

<sup>49</sup> Éric Waddel, «Kérouac, le Québec, l'Amérique... et moi. », dans Pierre Anctil et al., éd., *Un Homme grand : Jack Kerouac at the crossroads of many cultures = Jack Kérouac à la confluence des cultures*, op. cit., p. 7.

<sup>50</sup> Jack Kerouac cité par Jean-Marie Rous, *Jack Kerouac, le clochard céleste*, Paris, Renaudot et Cie éditeurs, 1989, p. 113.

<sup>51</sup> Jean Morency, « L'invention de Jack Kerouac, du Québec à l'Acadie », *loc. cit.*, p. 129.

va aussi influencer la production littéraire québécoise et s'y inscrire, au même titre que ce dernier, et cela principalement à partir de 1980, si l'on omet les « beats » québécois des années 1960 et 1970.

À leur manière, Kerouac et la Beat Generation vont participer à l'enracinement de l'américanité de la littérature québécoise, l'Amérique étant cette fois, outre un continent, un mouvement littéraire, culturel et sociologique<sup>52</sup>. Par ailleurs, on peut s'interroger, comme le fait Yves Roby dans *Québécois, Américains* sur l'influence qu'auront pu exercer non pas les immigrants québécois mais le fils de deux d'entre eux et ses amis, en contribuant à l'époque et encore de nos jours à redéfinir le rêve américain au sein de la communauté québécoise? Pour ce faire, je me propose donc au cours des chapitres suivants d'étudier l'influence et l'inscription de Kerouac et de la Beat Generation au sein de la littérature québécoise.

---

<sup>52</sup> Selon William S. Burroughs, « Un phénomène sociologique », dans Alain Dister, *La Beat Generation : la révolution hallucinée*, op. cit., p. 84.

### Chapitre 3

#### Être Beat en Amérique

Au cours de la Révolution tranquille, plusieurs voix d'écrivains québécois ont émergé et fait resplendir la culture québécoise à l'échelle internationale. Avec le Refus global en 1948, l'Exposition universelle de 1967, l'abolition de l'Index et de la censure en 1966, la libération sexuelle, la montée du nationalisme et la modernisation de l'État, le Québec et ses artistes s'intéressent à ce qui se fait ailleurs, voyagent et se découvrent tout en découvrant le monde.

Un vent de liberté, tant culturelle que morale et politique, souffle alors sur la belle province. Comme le reste de la société, les écrivains étendent leur vue à l'échelle planétaire et cessent de faire du terroir le principal champ d'intérêt de la littérature du Québec. Pour pasticher une expression d'Ernest Hemingway, les écrivains sautent alors dans l'arène et rivalisent avec leurs contemporains internationaux. On s'inspire de la production étrangère pour la transposer à la réalité québécoise et créer des œuvres originales où se lisent cette connaissance et cette ouverture aux autres.

Il est vrai que, au cours des années 1960 et 1970, une volonté ardente anime la société entière, qui a soif de se définir, de naître aux yeux du monde et de revendiquer ses particularités et son caractère distinct. Pour ce faire, celle-ci va puiser dans son histoire, son intimité, le passé, le présent et aussi dans ce qui se déroule dans les autres pays. Le Québec rattrape au cours des années 1960 son retard sur le monde. Des mouvements se

créent, des revendications s'établissent, des groupes se forment et des personnes se démarquent, n'ayant rien à envier à qui que ce soit. Ce n'est plus l'exception de s'intéresser à ce qui se passe hors de nos frontières, loin de là. La génération montante est façonnée par la pensée des existentialistes, des structuralistes, des écrivains du Maghreb, des féministes, des écrivains de la Beat Generation, pour ne nommer qu'eux, ainsi que par l'inévitable culture pop et autres modes internationales, désirées<sup>1</sup> ou non, qui arrivent rapidement au Québec en bonne partie grâce à la télévision et à la radio.

En ce sens, le mouvement beatnik dans le Québec des années 1960 fait ses premiers émules parmi les jeunes. Il correspond alors principalement à un certain code vestimentaire et à un mode de vie non conformiste se rapprochant de la bohème et annonçant la contre-culture à venir<sup>2</sup>. Les jeunes beatniks québécois s'identifient en partie aux écrivains de la Beat Generation et tentent à leur façon, que cela soit revendiqué ou non, de recréer ou encore simplement de poursuivre le mouvement ici en tant que beatniks. Résolument tournés vers les États-Unis, les beatniks québécois se proclament venir « de l'américanité qui [est] le territoire de [leur] errance<sup>3</sup> ». En fait, comme l'avance le comédien et réalisateur Sébastien Huberdeau :

Les gens se sont ouverts dans les années 1960, mais il y avait aussi une fermeture à la différence : t'étais *flower power* ou *beatnik* pour être dans la jeunesse, si tu n'étais pas ça, tu n'avais rien compris et tu étais dans la marge. Notre existentialisme, c'est dans les années 1960 que nous l'avons vécu ! Avant cela, il y avait eu des inspireurs, Jean Lesage n'est pas sorti d'un

---

<sup>1</sup> Selon François Ricard, en effet, on subit le relais américain. Voir « Le relais européen » dans *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 1985, pp. 215 à 220.

<sup>2</sup> Jacques Languirand, « La Beat Generation : Origine et influence de la contre-culture d'après-guerre » [http://radio-canada.ca/par4/Mag/20000924/vb/beatgeneration\\_origine.html](http://radio-canada.ca/par4/Mag/20000924/vb/beatgeneration_origine.html)

<sup>3</sup> Lucien Francoeur, « Résolument moderne », dans *Arcade*, Montréal, printemps 1982, p. 21-24.

chou ! Une société, ça n'évolue pas du jour au lendemain; personne ne se lève un beau matin en se disant qu'il va changer le monde<sup>4</sup>.

Parmi ces beatniks, Claude Péloquin fait figure d'avant-gardiste. À ce titre, il figure même dans *L'amélanchier*, de Jacques Ferron, où il représente cette jeunesse dévergondée et inquiétante<sup>5</sup>, ce type d'individu qui préfère « passer tout droit que de passer pour fou<sup>6</sup> » et qui, en ce sens, se défonce en tout dans une optique de libération de soi. Dans le sillage de Péloquin, Lucien Francoeur et les autres tenants de la contre-culture québécoise vont vivre et écrire sous l'influence de la Beat Generation et de la contre-culture américaine. Comme Francoeur le souligne lui-même dans la préface de son anthologie, *25 poètes québécois 1968-1978*, sa poésie et celle de la contre-culture québécoise sont « à la remorque du mouvement hippie américain mais en même temps essayant de s'en démarquer<sup>7</sup> ». Pour sa part, Jean-Paul Daoust va aussi s'inscrire dans la continuité de la Beat Generation, cependant d'une manière qui lui est propre, en se rapprochant d'Allen Ginsberg par les thèmes de son écriture et les titres de certains de ses poèmes<sup>8</sup>. Raoul Duguay, quant à lui, s'inscrit dans une même mouvance, suivant un parcours, une évolution passablement similaires à ceux de l'auteur de *Howl* en ce qui a trait à la démarche et à la recherche spirituelle, musicale et littéraire.

Au cours de ce chapitre, je me propose donc d'étudier ces auteurs québécois, qui par leur mode de vie et leurs œuvres, s'inscrivent dans une certaine continuité avec la Beat Generation et représentent cette façon de « vécrire », pour reprendre l'expression de

---

<sup>4</sup> Manon Dumais, « Jeunesse d'hier et d'aujourd'hui », *Voir*, Montréal, 26 janvier 2006, <http://www.voir.ca/cinema/cinema.aspx?iIDArticle=40077>

<sup>5</sup> Jacques Ferron, *L'amélanchier*, Montréal, VLB éditeur, 1986, p. 45.

<sup>6</sup> Claude Péloquin, *Le Flambant nu*, Montréal, Leméac, 1998, p. 36.

<sup>7</sup> Lucien Francoeur, *25 poètes québécois 1968-1978, anthologie*, Montréal, Hexagone, 1989, p. 8.

<sup>8</sup> Entre autres, Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, Montréal, XYZ, 1993.

Jacques Godbout<sup>9</sup>. À ce groupe à l'étude, pourront aussi se rattacher Josée Yvon, Denis Vanier, Louis Geoffroy et Patrick Straram. Il s'agira non pas de dresser un portrait exhaustif des écrivains québécois de ce courant mais bien d'illustrer les principales approches utilisées par les « beats » québécois pour se définir, se mesurer aux « beats » américains ou encore évoluer en parallèle à ceux-ci. Pour ce faire, je débiterai par l'étude du cas de Claude Péroquin. Je concentrerai particulièrement mon analyse sur son dernier roman, *Le Flambant Nu*<sup>10</sup>, paru chez Leméac/Actes Sud, en 1998. Pour ce qui est de Lucien Francoeur, son *Travaux publics : Ars poetica !*<sup>11</sup> servira de point central à mon étude. Quant à Jean-Paul Daoust, j'aborderai son œuvre et sa vie à partir de son poème *L'Amérique*<sup>12</sup>. Finalement, j'étudierai l'œuvre de Raoul Duguay en me centrant principalement sur son recueil *Réveiller le rêve*<sup>13</sup>. Pour chaque auteur, il me faudra lire leurs œuvres à la lumière des caractéristiques de la Beat Generation et voir en quoi celle-ci les a marquées et façonnées.

Il est pertinent de noter que, si la plupart des auteurs concernés ont adhéré à la mode beatnik au cours des années 1960-1970 quant au mode de vie et au style d'habillement, c'est seulement par la suite, après 1980, en faisant abstraction de Lucien Francoeur, qu'ils ont eux-mêmes rapproché leurs œuvres de la Beat Generation. En fait, ils ont établi le parallèle dans un de leurs livres, ou encore, ils se sont mesurés aux auteurs de la Beat Generation, comme l'a fait Daoust, dans l'écriture d'un poème sur le

---

<sup>9</sup> Jacques Godbout, *Salut Galarneau!*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.

<sup>10</sup> Claude Péroquin, *Le flambant nu*, op. cit.

<sup>11</sup> Lucien Francoeur, *Travaux publics : Ars poetica!*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2002.

<sup>12</sup> Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit.

<sup>13</sup> Raoul Duguay, *Réveiller le rêve ; suivi de Ruts et de ; Or le cycle du sang dure donc*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996.

même thème et portant le même titre qu'un des poèmes d'un auteur beat, en l'occurrence *America*<sup>14</sup> d'Allen Ginsberg. De plus, il est intéressant de noter que tous les auteurs ont donné un spectacle ou un récital de poésie avec un membre de la Beat Generation – soit Ginsberg, Burroughs ou Ferlinghetti – et qu'ils ont tous été comparés par la critique à un membre de ce mouvement<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Allen Ginsberg, *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1956.

<sup>15</sup> Lucien Francoeur a été comparé à la Beat Generation par Michel Vézina dans « *L'Aut'poésie* », *Ici*, Montréal, vol. 9, n° 8, 17 novembre 2005, p. 9. Claude Péloquin a fait l'objet d'un rapprochement avec William Burroughs sous la plume de Roger Chamberland dans la préface du recueil de Claude Péloquin, *Une plongée dans mon essentiel*, Montréal, Les Éditions Varia, 2000 [1982]. Jean-Paul Daoust a été comparé aux poètes Beats, plus particulièrement à Allen Ginsberg, par Claude Gonthier dans le dossier d'accompagnement publié dans la troisième édition de Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, Montréal, XYZ Romanichels plus, 2003, p. 223. Quant à Raoul Duguay, Victor-Lévy Beaulieu, dès les années 1970, le comparait, avec l'*Infonie*, à Kerouac et à la Beat Generation dans « Spectacle total et libérant », *Perspectives*, Montréal, 17 octobre 1970, pp. 38-41.

### 3.1 Claude Péloquin ou être « beat » en Amérique

Né en 1942, Claude Péloquin est un des poètes québécois les plus prolifiques de la dernière moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Jusqu'à ce jour, il a publié une vingtaine d'œuvres littéraires, enregistré quatre albums musicaux et écrit des dizaines de chansons pour des artistes comme Robert Charlebois, Claude Léveillée, Gerry Boulet et Florant Vollant. Il a aussi participé à de nombreux *happenings* (dans les années 1960 avec le groupe Zirmate et l'Horloge du Nouvel Âge), réalisé des films, dont *L'Homme nouveau*<sup>16</sup>, à l'Office National du Film, et collaboré à divers projets artistiques (eaux-fortes, sérigraphies) avec des artistes comme Stanley Cosgrove, Alfred Pellan et Jordi Bonet. C'est d'ailleurs pour une de ses collaborations avec le sculpteur Jordi Bonet<sup>17</sup>, et surtout pour la chanson *Lindberg*<sup>18</sup> qu'il a écrite pour Robert Charlebois, que Péloquin est le plus connu.

Certains critiques, dont Roger Chamberland, ont établi un rapprochement, sans toutefois l'approfondir, entre le langage poétique de Péloquin et celui de William S. Burroughs<sup>19</sup>, et ils ont par surcroît souligné que :

Sa vie, qui est son œuvre majeure, comme il [Péloquin] le répète à qui veut bien l'entendre, se construit dans ses excès à la manière d'un Burroughs, d'un Kérouac ou d'un Miller. Le sexe et l'alcool n'ont rien d'une fuite en avant, encore moins d'un retour en arrière, bien au contraire, ils fixent le présent inexorablement dans l'éternité retrouvée<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Il a remporté pour ce film, réalisé en collaboration avec Yves Landré, le Canadian Film Award du meilleur scénario en 1970.

<sup>17</sup> La murale du Grand Théâtre de Québec.

<sup>18</sup> En 1969, Claude Péloquin a reçu, pour *Lindberg*, le prix Félix Leclerc pour la meilleure chanson canadienne originale.

<sup>19</sup> Voir à ce titre Roger Chamberland, « Claude Péloquin : mercenaire de l'éternité », préface à Claude Péloquin, *Dans les griffes du Messie, œuvres 1970-1979*, Montréal, Les Éditions Varia, 1998, pp. 9-18.

<sup>20</sup> Roger Chamberland dans la préface à Claude Péloquin, *Une plongée dans mon essentiel*, Les Éditions Varia, Montréal, 2000 [1982].

Selon ses dires, Péroquin fait, en liant la littérature et la vie, de la « poésie<sup>21</sup> ». Il se consacre entièrement à son art en vivant et en écrivant simultanément sur des bouts de papier qu'il traîne toujours sur lui et sur lesquels il immortalise ses « frasques beatniks<sup>22</sup> ». Il proclame dans *Une plongée dans mon essentiel* : « Je suis fier de dire que ma vie et écrire c'est la même chose<sup>23</sup>. » À l'instar des écrivains de la Beat Generation, son oeuvre est autobiographique : « Je me souviens de ce que je peux dans le tourbillon de ce que je fus<sup>24</sup>. » Pourtant, comme il le souligne lui-même<sup>25</sup>, son oeuvre n'est pas « chronologique, encore moins logique, car il n'y a jamais eu de chrono dans ma vie vécue en parallèle, en dessous, à l'envers et à reculons, en même temps à en faire rougir la mort de rage<sup>26</sup> ».

Par contre, il n'y a pas de projet d'envergure chez Péroquin comme on en retrouve chez Kerouac par exemple. En effet, la plupart des romans de Kerouac font partie de la Légende de Duluoz, un cycle autobiographique à la manière de *À la recherche du temps perdu* de Proust, où les romans s'ordonnent selon la chronologie de la vie de leur auteur. Chez Péroquin, il n'y a rien d'aussi structuré. Ses livres se répondent, parfois se répètent, mais, surtout, ils témoignent de la pensée de leur auteur au moment où celui-ci les a écrits. Ce sont littéralement des prises de pensée qui témoignent du vécu et des réflexions – spontanées ou réfléchies de longue date – du poète. Ce sont aussi des lieux où l'auteur prend la parole et s'engage au sein de la société, à l'instar des Beats, en la critiquant

---

<sup>21</sup> Terme qui rappelle le concept de « vécritude » tel qu'élaboré par Jacques Godbout dans *Salut Galarneau I*, op. cit. Voir pour « Poésie » : *Une plongée dans mon essentiel*, op. cit., p. 103.

<sup>22</sup> Comme le dit Roger Chamberland dans *Une plongée dans mon essentiel* : « De sa naissance à ses frasques beatniks... », p. 107.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>24</sup> Claude Péroquin, *Le flambant nu*, Montréal, Leméac/Actes Sud, 1998, p. 34.

<sup>25</sup> Dans ce passage, il parle du *Flambant nu*, mais on peut appliquer ses propos à l'ensemble de son oeuvre.

<sup>26</sup> Claude Péroquin, *Le flambant nu*, op. cit., p. 9.

ouvertement, en dénonçant ses dysfonctionnements, en prenant position dans des débats sociaux et, surtout, en proposant des solutions « concrètes » aux situations abordées, et ce, au-delà d'un style et d'une manière de penser marginaux.

Dans cet état d'esprit, en ce qui a trait à la question nationale du Québec, Péloquin propose la création d'un « paradis fiscal et touristique ou l'annexion à la Nouvelle-Angleterre. Ne venez jamais me parler de souveraineté-association. Soyons le Tibet des Amériques<sup>27</sup> ! » Par rapport au problème de surpopulation de la planète et par conscience écologique, Péloquin réclame aussi, à l'instar des écrivains Beats, Jack Kerouac et Gary Snyder<sup>28</sup>, l'arrêt de la procréation, allant même, pour donner l'exemple, jusqu'à se faire vasectomiser<sup>29</sup>. Péloquin s'insurge, dénonce et accuse. Ce qui le dérange le plus, c'est la mort, et surtout la nonchalance et la paresse du monde (rien de moins), voire sa résignation face à la mort, toutes les formes de mort :

« Vous êtes pas écoeurés de mourir, bande de caves! C'est assez! » La population du globe double. Ceci est un cri d'amour et de détresse à la face des imbéciles que vous êtes devenus et avez toujours été<sup>30</sup>. [...] Cette phrase est un cri d'amour à l'humain pour amener le soulagement de toutes les souffrances qui sont toujours toutes inutiles. Il y a des choses bien plus importantes dans la vie que la petite histoire du Québec<sup>31</sup>. [...] ou encore] Un immense manque de créativité anime les multitudes paniquées qui ont du sperme à la place de la matière grise<sup>32</sup>.

La pensée de Péloquin sur le sujet n'est pas sans rappeler celle de Burroughs, qui, d'une manière moins engagée<sup>33</sup> et différente, démontre aussi son indignation face à la

---

<sup>27</sup> Voir Claude Péloquin, *Dix doigts sur le rail*, Montréal, Leméac, 1993, p. 11.

<sup>28</sup> Voir Jack Kerouac, *Scattered Poems*, San Francisco, City Lights Books, « Pocket Poet Series #28 », 1970, p. 22, et Gary Snyder, *Turtle Island*, Boston-London, Shamballa, 1993 [1974], p. 157.

<sup>29</sup> Voir entre autres Claude Péloquin, *Le Flambant nu*, *op. cit.*, p. 14

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>31</sup> Claude Péloquin, *L'ouragan doux*, Leméac, Montréal, 1990, p. 19.

<sup>32</sup> Claude Péloquin, *Une plongée dans mon essentiel*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>33</sup> Le combat contre la mort fut le principal thème, voire le moteur, des œuvres et de la vie de Péloquin.

mort, parlant de cette dernière comme d'un virus à combattre, à comprendre pour la transcender et continuer l'évolution de l'espèce : « La mort est ce qui vous occupe quand vous êtes mort. La mort est l'extraction du corps terrestre. La mort est une présence intolérable. Les gens meurent pour l'éviter... La mort peut simplement être définie comme étant ce qui vous tue<sup>34</sup>. »

Il faut dire qu'à la source de l'œuvre et de la vie de Péroquin, se trouve le désir de libération, si caractéristique de l'esprit de la Révolution tranquille, et surtout de celui du *Refus Global*<sup>35</sup> de Paul-Émile Borduas, qu'il perpétue. Péroquin est un être qui se bat contre les tabous et qui veut libérer l'homme, non seulement le Québécois, mais l'homme avec un grand « H ». Le grand combat de sa vie aura été sa lutte contre la mort, en incluant tout ce qui paralyse l'homme et son esprit. « Donner un sens à ma vie c'est me battre contre toutes les imbécillités humaines<sup>36</sup> », écrit-il dans *Chômeurs de la mort*. Dans *Dix doigts sur le rail*, il poursuit : « On doit dire non à tous les tabous. [...] Je dirai toujours ce qui ne se dit pas et surtout ce qu'il ne faut pas dire<sup>37</sup>. » Péroquin ne veut pas de barrières, pas de frontières tant intellectuellement que géographiquement. Il refuse de se soumettre à quelque limite que ce soit. Comme le souligne Roger Chamberland<sup>38</sup> : « [Ce livre] redit à sa manière ce refus d'obtempérer à une littérature de service et adopte le ton qui veut échapper à l'embrigadement culturel, politique et social<sup>39</sup>. »

---

<sup>34</sup> Voir William S. Burroughs, *Essais II*, « Les quatre cavaliers de l'apocalypse », Paris, Christian Bourgois, 1981, p. 77.

<sup>35</sup> Paul-Émile Borduas, *Refus Global et autres écrits : essais*, Montréal, L'Hexagone, Typo, 1990 [1948].

<sup>36</sup> Claude Péroquin, *Œuvres complètes*, Premier Tiers, tome 1, « *Chômeurs de la mort* », Beauchemin, Montréal, 1976, p. 280.

<sup>37</sup> Claude Péroquin, *Dix doigts sur le rail*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>38</sup> Chamberland parle d'*Une plongée dans mon essentiel*, mais le commentaire peut aussi s'appliquer à l'œuvre entière.

<sup>39</sup> Roger Chamberland dans *Une plongée dans mon essentiel*, *op. cit.*, p. 109.

À l'instar des écrivains de la Beat Generation, qui, au cours des années 1940 et 1950 se sont opposés par leur littérature et leur manière d'être au mode de vie américain et à la chasse aux sorcières de MacCarthy, Péloquin s'inscrit en faux contre la manière d'être et de vivre de ses concitoyens. Voilà ce qu'il en dit :

Le Québec est encore en santé car son peuple a du cœur mais l'état d'urgence est là. [...] Les Québécois en général sont entrés dans un processus de mort lente. [...] J'ai tellement honte d'être né dans la même partie du monde que toutes ces commères jalouses, bornées et sans envergure, qu'ils soient critiques ou autres. [...] je demande la mort du fascisme et du lèche-mère patrie, car qui ne pense pas comme eux – qui n'est pas péquiste – qui a du succès – qui n'applaudit pas quand l'avion atterrit à Miami – qui voit plus loin que son nombril – qui parle d'\$ est un vendu, surtout s'il est poète<sup>40</sup>.

Péloquin est un marginal, comme les poètes Beats. Il est animé par la même volonté « d'essayer de voir le monde [et la culture] plutôt que de se contenter de le regarder et de libérer les sentiments dans un monde habitué depuis trop longtemps à les réprimer et à les étouffer<sup>41</sup> ». De plus, il est animé par la volonté de secouer et de provoquer ses lecteurs, volonté encore une fois partagée avec les poètes Beats, particulièrement Allen Ginsberg, qui exposait dans ses poèmes les tabous de la société américaine et allait jusqu'à se dévêtir durant ses lectures publiques<sup>42</sup> pour secouer ses auditeurs. En fait, les Beats provoquèrent et choquèrent la société bien pensante américaine à un point tel que le FBI fit enquête sur la plupart d'entre eux durant de longues années<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Claude Péloquin, *L'ouragan doux*, op. cit., p.15.

<sup>41</sup> Jacqueline Starer, *Les écrivains Beats et le voyage*, Paris, Didier, 1977, p. 182.

<sup>42</sup> Geste très provocateur dans le contexte des années 1950 aux États-Unis.

<sup>43</sup> Voir à ce titre le livre de Natalie Robins, *Le FBI et les écrivains, enquêtes et dossiers d'une guerre secrète*, Paris, Albin Michel, 1997.

Pour ce qui est de Péroquin, ses provocations n'entraînent pas d'aussi vastes et importantes répercussions. Néanmoins, à la lecture des articles parus sur lui au cours des années 1960, 1970 et 1980, il est facile de constater que le personnage et son œuvre dérangent. Certains journalistes et critiques iront même jusqu'à considérer sa poésie comme « une immense fumisterie<sup>44</sup> ». Pour Péroquin, cependant, il n'existe pas de tabous. Ainsi, rien ne l'empêche de nous entretenir de ses relations avec la merde, par exemple, qu'il considère comme « l'or de demain<sup>45</sup> », nous racontant au passage ses aventures de merde, ou de *marde* comme il le dit. Dans le *Flambant nu* sont livrées de la sorte diverses anecdotes autour de la merde, dont celle du *Roi de la marde* (il en est très fier<sup>46</sup>) et une autre au centre d'une mésaventure de « cul ».

Dans le *Roi de la marde*, il raconte son aventure en compagnie d'un chauffeur de taxi avec qui il a chié dans la rue, sur Sherbrooke, devant l'Université McGill, en pleine heure de pointe<sup>47</sup>. Pour ce qui est de sa mésaventure de cul autour de la merde, il raconte la fois où il a déféqué en dormant, répandant ainsi sans le vouloir ses excréments partout dans le lit et sur son amante et comment il s'en est tiré pour tourner la situation à son avantage et s'octroyer, dans ses mots, du sexe en banque<sup>48</sup>. Rien n'arrête Péroquin. Et son désir de provoquer semble plus fort que tout.

---

<sup>44</sup> Paul Gay, *Notre poésie, panorama littéraire du Canada français*, Hurtubise, Montréal, 1974, p. 175.

<sup>45</sup> Claude Péroquin, *Inoxydables*, Montréal, Beauchemin, 1977, p. 111.

<sup>46</sup> Voir Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Claude Péroquin*, Montréal, Bar Vol de Nuit, rue Prince Arthur, 17 août 2005 de 16h30 à 18h00.

<sup>47</sup> Claude Péroquin, *Le flambant nu*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 57.

Au-delà de la merde, il relate de nombreuses aventures qui bouleversent les lecteurs même les plus ouverts. En voici quelques exemples : faire l'amour dans un cimetière<sup>49</sup>; se promener et discuter avec, autour du cou, un raton-laveur mort depuis quelques jours, trouvé sur le bord de la route<sup>50</sup>; créer des embouteillages, en abandonnant sa voiture en plein milieu de la rue Ste-Catherine pour le plaisir<sup>51</sup>; regarder un ami baiser une poule et en rire aux éclats<sup>52</sup>; éclater de rire alors que quelqu'un vient de se suicider non loin de lui<sup>53</sup>; manger une souris vivante<sup>54</sup> et baisser ses culottes à la télévision<sup>55</sup>.

Péloquin provoque et choque, se promène dans les bas-fonds pour trouver la lumière<sup>56</sup>, la vérité, et surtout la folie, qui selon lui manque au monde pour rayonner de toutes ses splendeurs. À l'instar d'Artaud, qui fascinait aussi les Beats, Péloquin est attiré par la folie et se déclare lui-même fou :

Si tout le monde était fou comme moi, il irait bien mieux. Le monde des fous auquel j'appartiens n'aurait pas mis le monde en si piteux état. Avec vos Pater, maternités, l'intelligence, le passé des religions, le pouvoir, le succès et la gloire, vous avez fait monter le monde sur l'échafaud. [...] Je me suis déclaré fou de ne pas vous ressembler, terriens tant aimés. Mes yeux ne dorment plus<sup>57</sup>.

Péloquin s'entoure des gens les plus extravagants, comme en témoignent les aventures relatées dans le *Flambant nu*, la norme dans le monde de Péloquin est la marginalité. Ce qui n'est pas sans rappeler l'univers de la Beat Generation. S'il critique,

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 18.

propose des solutions aux dysfonctionnements de la société, la provoquant à outrance, c'est qu'il se sent en exil au Québec et parmi les hommes : « Je me suis exilé au Québec tant aimé pour monter encore sur la ligne de feu poétique, sur scène, sur disque, ou dans mes livres, et partout<sup>58</sup>. » Il poursuit ainsi : « Je me réjouis d'être un parmi même si je ne fais partie de rien<sup>59</sup> ». De plus, il a décidé, à un certain moment de son existence, « d'aller vivre dans un asile<sup>60</sup> » tellement « [sa] bombance et [son] rejet du monde [étaient] forts<sup>61</sup> », mais on le jugea sain d'esprit. Cette aventure n'est pas sans rappeler celle de Carl Solomon, poète beat à qui Allen Ginsberg a dédié son poème *Howl*, lequel se fit volontairement interner après avoir lu *Van Gogh, le suicidé de la société*, d'Antonin Artaud, et commit des crimes « Dada » pour se faire passer pour fou<sup>62</sup>. Malgré son échec de se faire déclarer fou par un spécialiste, Péroquin continua toute sa vie et toute son œuvre à faire la promotion, en quelque sorte, de la folie. D'ailleurs, il dit que s'il écrit, c'est parce qu'il est fou :

Moi j'ai perdu l'esprit, c'est ce qui m'a permis d'écrire<sup>63</sup>. [ou encore :] J'ai toujours vu mon quotidien en un destin d'instant comme une impossibilité à mourir. En crachant à la face de la vie, la provoquant à ne jamais devenir molle, et préféré passer pour fou que de passer tout droit<sup>64</sup>.

Pour Péroquin, l'important, c'est d'aller au bout de tout, de se moquer des tabous et des lois, de vivre à fond et d'embrasser le risque en oubliant la peur. En cela, il rappelle Neal Cassady, le compagnon de route de Jack Kerouac et de Ken Kesey. Comme

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>59</sup> Claude Péroquin, *La paix et la folie*, Montréal, Leméac, 1985, p. 11.

<sup>60</sup> Claude Péroquin, *Le flambant nu*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Pour Solomon, l'aventure fonctionna et il fut admis à l'hôpital psychiatrique. On lui refusa cependant la lobotomie qu'il demandait. Voir le livre de James Campbell, *This is the Beat Generation*, London, Vintage, 2000.

<sup>63</sup> Voir Claude Péroquin, *Le flambant nu*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 36.

Cassady, Péloquin aime le danger, les sensations fortes<sup>65</sup> et le sexe. *Le Flambant nu* peut d'ailleurs, à juste titre, être lu comme le roman de la vie sexuelle de Péloquin. Encore une fois ici, il y a un rapprochement à faire avec les auteurs de la Beat Generation, qui, à la suite d'Henry Miller, entre autres, ne se sont pas gênés pour parler de sexe et étaler leurs ébats dans leurs œuvres. En guise d'exemple, il y a le poème d'Allen Ginsberg, *C'mon Jack*<sup>66</sup>, qui relate la pensée, voire seulement les mots prononcés au cours d'un acte sexuel. Dans son œuvre, Péloquin parle constamment de sexe, de ses aventures, de sa valise érotique, de son penchant pour l'amour à trois. Il se surnomme même, à une occasion, le père Noël du sexe<sup>67</sup>. Sans entrer ici dans le détail de sa vie sexuelle exposée, il est possible de comprendre, même de résumer son parcours par les mots d'Henry Miller :

L'artiste, qui est un type de créateur, entre autres (et non des plus élevés, tant s'en faut), a l'idée fixe –qu'il le reconnaisse ou non- de recréer le monde, à seule fin, m'apparaît-il de restaurer l'homme dans son innocence. Cette innocence, il le sait, l'homme n'y parvient que par la liberté. Elle repose au premier chef sur le concept de la délivrance par l'effort personnel et implique fatalement la défaite complète des processus automatiques. L'artiste est en guerre perpétuelle avec la mort, sous quelque forme, quelque déguisement qu'elle se présente. Il n'est pas contre la condition mortelle –vie et mort, en ce sens, sont pour lui synonymes. Il est contre la stagnation, la cristallisation, l'immobilité. Donc, contre la civilisation, qui est l'expression suprême des forces de mort [...] On trouvera peut-être étrange que l'auteur du *Tropique du Cancer* parle ainsi. En réalité, il n'en est rien. Si généreux qu'ait été l'élément de sexualité dans ce livre, le problème qui se posait à l'auteur n'avait pas à voir avec la sexualité, ni même avec la religion, mais avec la libération de l'être<sup>68</sup>.

La libération de l'homme passe par la sexualité. Et comme pour le reste, Péloquin y va à fond de train. Toutefois, il n'associe pas le sexe à l'amour :

---

<sup>65</sup> À ce titre, voir Claude Péloquin, *Le flambant nu*, op. cit., p. 14, 27 et 32.

<sup>66</sup> Allen Ginsberg, *Collected poems 1947-1980*, New York, Harper Perennial, 1988, p. 649.

<sup>67</sup> Voir Claude Péloquin, *Le flambant nu*, op. cit., p. 65.

<sup>68</sup> Henry Miller, *Le monde du sexe*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1968, p. 10-11.

De toute ma vie je n'ai jamais vraiment associé le sexe et l'amour, ne pouvant passer une soie dentaire libératrice entre les deux. J'ai pourtant aimé et désiré et séduit en même temps, mais toujours avec mon sexe et mes doigts en forme de point d'interrogation<sup>69</sup>.

Une autre caractéristique qui rapproche Péroquin de la Beat Generation est la route. À l'instar des poètes Beats, Péroquin a été sur la route lui aussi, cependant d'une manière différente. Certes, il a fait de l'auto-stop jusqu'en Gaspésie, « déguisés en beatniks ou en scouts pour avoir plus d'attrait<sup>70</sup> ». La plupart du temps, il voyage pourtant en autobus, en avion, accroché à un camion<sup>71</sup>, en train ou encore en taxi, malgré les coûts faramineux, puisque, comme Kerouac, il n'a pas conduit durant la majeure partie de sa vie, obtenant son permis de conduire uniquement par nécessité, à 46 ans, alors qu'il vivait aux Bahamas : « J'ai toujours eu la conduite automobile en horreur<sup>72</sup>. »

Ce qui l'intéresse principalement, ce n'est pas la route, c'est le voyage et surtout « les horizons du plaisir et de l'inconnu<sup>73</sup> », les femmes, la débauche, et les bars, partout où il va. Il livre certes des impressions sur les lieux qu'il a visités, mais c'est secondaire, voire accessoire pour amplifier ou expliquer un état d'âme, comme si le lieu influençait l'idée. Péroquin est à la recherche d'endroits pour faire des virées comme il dit<sup>74</sup>, pour faire la fête : « Certaines années, je n'ai vu que le départ sans jamais être à l'arrivée, car nous voyagions dans de véritables bars sur roues<sup>75</sup>. » Sa route est ponctuée d'alcool et de filles, à peu près comme l'avait rêvé Sal Paradise, alias Kerouac, au début de *On the*

---

<sup>69</sup> Claude Péroquin, *Le flambant nu*, op. cit., p. 118.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 28.

*road*<sup>76</sup>. Malgré tout, route ne rime pas pour lui avec misère et pauvreté; il n'est pas sans le sou, pas « beat ». Bien au contraire, il flambe l'argent et ne semble pas en manquer, se permettant même de commander et de se faire livrer de la bière par taxi<sup>77</sup> : « J'ai hérité de toujours faire rouler l'argent, de ne jamais économiser pour le lendemain, dans le délire toujours, comme un bûcheron. Quand il n'y a plus d'argent, je bosse, j'invente<sup>78</sup>. » Ses voyages vont dans la même direction que sa vie et son œuvre. Encore une fois, il « préfère passer pour fou que de passer tout droit<sup>79</sup> », et il voyage jusqu'au bout de ses *trips*<sup>80</sup> d'un continent à l'autre.

Péloquin vit sa bohème; il est branché, côté musique, sur les États-Unis<sup>81</sup>; il abandonne les études pour l'écriture<sup>82</sup>, va à l'université de la vie<sup>83</sup>, se soûle, voyage : « Quand j'avais 20 ans, je pouvais passer six jours sans dormir, à boire, rire et forniquer<sup>84</sup>. » Il est toujours animé par le désir d'ivresse et de défonce :

J'ai vécu la bohème à fond de train. Je ne mangeais pas, ne dormais pas; j'écrivais, buvais et baisais, et pas dans cet ordre. [...] J'ai toujours vécu comme si c'était mon dernier instant, ma dernière nuit. [...] Je suis heureux avec la mort à la porte. Le risque m'adrénalise<sup>85</sup>.

La poésie passe avant tout. Comme il le souligne lui-même :

Je suis déterminé à faire la bombe jusqu'au bout, et c'est ce que je fais. Seule la poésie va encore faire danser les esprits sans aucun repos... Je me souviens d'un chaud compliment de William Burroughs à mon endroit, après un récital

---

<sup>76</sup> Voir Jack Kerouac, *On the Road*, New York, Penguin Books, 1957, p. 8.

<sup>77</sup> Claude Péloquin, *Le flambant nu*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>80</sup> Mot souvent employé par Péloquin entre autres sur la jaquette d'un livre qualifié de roman-trip, *Mets tes raquettes*, Montréal, Éditions La Presse, 1972.

<sup>81</sup> Claude Péloquin, *Le flambant nu*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 75.

conjoint : « Tu es complètement fou, Péloquin », me lança-t-il dans son bel accent d'enfer<sup>86</sup>.

En fait, avec Péloquin, au Québec, c'est la contre-culture qui s'amorce<sup>87</sup>. Cet écrivain, qui se voit tantôt comme un clown<sup>88</sup>, tantôt comme un saint avec des cornes<sup>89</sup>, ouvre la porte pour faire place à des poètes tels Patrick Straram, Denis Vanier, Lucien Francoeur et Louis Geoffroy. Aux dires de Lucien Francoeur, c'est un précurseur : « Péloquin précède tout ça (la fraternité Francoeur, Vanier, Geoffroy, Straram). C'est un solitaire avec sa démarche sur la mort. J'ai lu ses premiers recueils, et c'était Beat<sup>90</sup>. »

À ce chapitre, on peut encore le rapprocher de la Beat Generation, dans laquelle on voit un signe avant-coureur du mouvement contre-culturel des années 1960. Comme le soulignent Alexandra Bloom et Winni Breines : « Les événements et les perspectives des années 1960 ne sont pas tombées du ciel dans la vie américaine, les années 1950 ont servi de prologue aux années 1960<sup>91</sup>. » En effet, on ne peut pas faire abstraction de l'apport de la Beat Generation à la contre-culture américaine des années 1960, ni celui de Péloquin à la contre-culture québécoise des années 1970.

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>87</sup> « Ici, rappelle Lucien Francoeur, la contre-culture au Québec commence avec « Lindberg » et la gang de Mouffe : Charlebois et Péloquin, le Jazz Libre du Québec, Duguay et l'Infonie... », Jacques Languirand, *Par 4 chemins*, mag/2000/10/01, Radio-Canada.

<sup>88</sup> Un clown pour Péloquin : « c'est l'enfant, c'est la question qu'est-ce qu'on fait, c'est l'état de surprise, faut garder l'état d'émerveillement. » Voir Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Claude Péloquin*, *op. cit.*

<sup>89</sup> Claude Péloquin, *Le flambant nu*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>90</sup> Voir Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Lucien Francoeur*, Montréal, Café Second Cup, rue Bernard, le 21 Juillet 2005 et le 3 août 2005.

<sup>91</sup> Alexander Bloom et Winni Breines, cités par Graham Caveney, *Hurler de joie, la vie d'Allen Ginsberg*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau et Catherine Pierre, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 1999, p. 108.

Un autre point qui unit Claude Péroquin à la Beat Generation réside dans le rapport à la langue. Comme les auteurs de la Beat Generation et en particulier Kerouac<sup>92</sup>, Claude Péroquin inscrit l'oralité au sein de son écriture et non seulement dans les dialogues. De plus, il n'hésite pas à insérer de l'anglais dans ses textes : « Quel grand jour ce sera quand on écrira comme on l'entend loin de la langue française morte<sup>93</sup>. » Pour Péroquin comme pour les auteurs de la Beat Generation, il faut transcrire le plus fidèlement possible l'oralité, rester fidèle à toutes les variations et à tous les jeux de la langue. Le livre se fait enregistrement de la parole, et le rapport à la langue est encore une fois l'occasion de prendre position dans les débats de société. Selon Péroquin, il faut écrire comme on parle, car il affirme que la langue française est morte, ou en voie de disparition : « À chaque fois que je rouvre le dictionnaire, je me sens ridicule. C'est la dernière fois. Je vais désormais écrire et publier en français le plus compréhensible possible. Madame la langue française je vous ai dans le cul<sup>94</sup> ! » Malgré tout, il affirme :

J'essaie d'écrire sans faute, je respecte la langue française mais j'ai tellement un style particulier entre l'écrit, le vécu et le joul et l'invention des mots, la musique des mots aussi. Du Péroquin, c'est un peu spécial comme langue, je n'ai pas de ponctuation. J'ai un style télégraphique. Je le sais que j'ai été influencé par la poésie japonaise. Je ne sais plus si je donne un exemple dans un de mes livres. Le poète japonais va dire *Matin, rosée, pont, fleur*. Ça c'est un poème. Nous autres on va dire : *C'est le matin, il est 6 heures. Il y a un pont. Il y a de la rosée sur le pont. De l'autre côté du pont, il y a un bouquet de fleurs... tu vois la différence<sup>95</sup>?*

---

<sup>92</sup> Voir à ce titre Jean-Sébastien Ménard, *Sur la langue de Kerouac*, communication au colloque de l'ALCQ, London (Ontario), mai 2005.

<sup>93</sup> Claude Péroquin, *Inoxydables*, op. cit., p. 16.

<sup>94</sup> Claude Péroquin, *Pour la grandeur de l'homme*, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1971, p. 210.

<sup>95</sup> Voir Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Claude Péroquin*, op. cit.

Une fois de plus, c'est une influence qu'il partage avec les auteurs de la Beat, qui, à l'instar de Burroughs, ont décidé de penser en blocs d'associations d'idées plutôt qu'en phrases linéaires<sup>96</sup>.

Lorsque j'ai rencontré Claude Péloquin en août 2005, je lui ai demandé ce que signifiait la Beat Generation pour lui. Il m'a répondu :

- Hello Ambulance. C'est deux beatniks, le gars tombe dans un trou, il dit : « call me an ambulance. » L'autre y dit : « Hello ambulance. » Être Beat, c'est vivre sa vie comme un desperado, en se foutant du lendemain. Pour moi, ça a ouvert toutes sortes d'horizons dans la peinture, dans la musique, dans la tenue vestimentaire, ça a développé bien des choses.
- Et dans les mœurs ?
- Il était temps<sup>97</sup>.

Il m'a aussi appris qu'il n'avait jamais lu ou rencontré Kerouac, mais qu'il connaissait l'œuvre de Corso, qu'il avait donné un show avec Burroughs, rencontré Ginsberg<sup>98</sup> et Henry Miller, bu avec Ferlinghetti, assisté à des concerts des Grateful Dead sans toutefois y rencontrer Neal Cassady, qui les fréquentait. Au sein de son œuvre, Péloquin ne fait cependant pas allusion, outre une ou deux fois, aux Beats.

Par son style de vie, sa manière d'écrire – autobiographique –, son engagement social à travers ses textes, son goût pour la provocation, son expérience de la route et son rapport à la langue, on peut assurément rapprocher Claude Péloquin de ces auteurs.

Comme l'a écrit David Halberstam :

---

<sup>96</sup> William S. Burroughs, *Nova Express*, New York, Grove Press, 1992 [1964], p. 88.

<sup>97</sup> Voir Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Claude Péloquin*, op. cit.

<sup>98</sup> Cette rencontre l'a déçu. Voir Claude Péloquin, *Œuvres complètes, Premier Tiers, tome 1, « Chômeurs de la mort »*, op. cit., p. 306.

The Beats [et Claude Péroquin] were the first to protest what they considered to be the blandness, conformity, and lack of serious social and cultural purpose in middle-class life in America. If much of the rest of the nation was enthusiastically joining the great migration to the suburbs, they consciously rejected this new life of middle-class affluence and were creating new, alternative life-style; they were the pioneers of what would eventually become the counterculture. If other young people of their generation gloried in getting married, having children, owning property and cars, and socializing with neighbours much like themselves, these young men and women saw suburbia as a prison. They wanted no future of guaranteed pensions but instead sought freedom – freedom to pick up and go across the country at a moment's notice, if they so chose. They saw themselves as poets in a land of philistines, men seeking spiritual destinies rather than material ones<sup>99</sup>.

Au même titre que Paul-Émile Borduas a pu le faire avec le *Refus global* pour la peinture, Claude Péroquin a participé avec Claude Gauvreau, entre autres, à la libération de la littérature, de la pensée et de la société québécoises en y inscrivant sa folie. Si son œuvre a souvent été mal reçue et interprétée<sup>100</sup>, elle prend tout son sens à la lumière de la littérature de la Beat Generation. Péroquin est un écrivain de l'Amérique du Nord. Pour le comprendre, il faut donc sortir des frontières du Québec.

---

<sup>99</sup> David Halberstam, *The Fifties*, New York, Villard Books, 1993, p. 295.

<sup>100</sup> On ne compte pas les mauvaises critiques tellement il y en a. Voir le dossier de presse sur Claude Péroquin : *Poètes québécois II, dossier de presse Gaston Miron, 1953-1981, Fernand Ouellette, 1959-1980, Claude Péroquin, 1965-1980*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.

### 3.2 Lucien Francoeur et la Beat Generation

Avec Lucien Francoeur et la contre-culture québécoise s'amorcent une manière de voir, de vivre et d'écrire fortement marquée par la *Beat Generation* et la contre-culture américaine. À l'instar de ce qui se fait ou s'est fait chez nos voisins du sud, certains auteurs d'ici, avec en tête « la fraternité Francoeur-Vanier-Geoffroy-Straram<sup>101</sup> », vont s'inscrire dans la modernité québécoise. Par l'écriture, ils se revendiquent une filiation avec le continent, donc l'Amérique, les langues parlées au Québec (joual, anglais, français), les drogues, la musique rock, les écrivains de la Beat Generation, et ce tant dans leur style vestimentaire que dans leur manière de vivre ou d'écrire.

Les poètes de la contre-culture québécoise se veulent alors urbains et chantent la gloire de la nuit et des paumés, des Beats, en se laissant bercer par le rythme des grandes métropoles et de la musique rock. De plus, ils inscrivent leur parcours de nomades intellectuels au sein de leurs œuvres par des citations, de nombreuses références directes ou non, et des renvois qui entraînent le lecteur à les suivre dans leur cheminement personnel. Au sein des recueils de poèmes, on trouve donc une forme de cartographie des lieux visités, des auteurs fréquentés, des groupes rock écoutés et aimés, des films et des produits de consommation qui ancrent les textes et leur lecture dans la réalité américaine et commerciale contemporaine.

---

<sup>101</sup> Selon l'appellation de Lucien Francoeur. Voir Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Lucien Francoeur*, *op. cit.*

Les auteurs, alliant musique et texte, se veulent provoquants et toujours à fleur de peau, jouant avec « les portes de la perception<sup>102</sup> », selon l'expression d'Aldous Huxley, vivant à toute vitesse, découvrant et témoignant de leur Amérique. Ils font ainsi écho à Yves Préfontaine, qui, quelques années auparavant, écrivait : « J'ai l'impression, sinon la conviction, que l'homme québécois d'aujourd'hui [...] en est aux premiers balbutiements de sa propre découverte de l'Amérique<sup>103</sup>. » Si Préfontaine parlait d'une Amérique qui n'est « pas l'énorme masse états-unienne qui pèse sur nous de tout son poids, mais quelque chose de plus profond, de plus vaste et de plus diffus<sup>104</sup> », les auteurs de la contre-culture, pour leur part, entendent par Amérique principalement, voire exclusivement, les Etats-Unis, qu'ils s'approprient à leur manière, d'abord en imitant ce qui se fait là-bas, au risque de tomber dans le cliché, puis en tentant de s'en démarquer. Les poètes vont non seulement adhérer au style de vie *beat* et *hippie*, ils vont aussi inscrire au sein de leurs œuvres leurs modèles et références en y faisant constamment allusion, en les citant et en les nommant, comme l'explique Patrick Straram ou le bison ravi : « Citer et nommer, c'est aller au cœur de ma singularité, qui me spécifie, sujet<sup>105</sup>. »

Afin de mieux comprendre cette manière de s'approprier la Beat Generation et la contre-culture et de les inscrire au sein de textes québécois, je propose maintenant d'étudier l'œuvre du poète Lucien Francoeur. Représentant prolifique de la contre-culture du Québec, il est un de ceux dont les écrits expriment le mieux cette manière d'écrire,

---

<sup>102</sup> J'emprunte ici l'expression d'Aldous Huxley, *The Doors of Perception and Heaven and Hell*, London, Chatto & Windus, 1972. Reprise par Jim Morrison avec son groupe *The Doors*.

<sup>103</sup> Yves Préfontaine, *Pays sans parole*, Montréal, L'Hexagone, 1967, p. 7.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Patrick Straram, cité par Jean-Gaétan Séguin dans *Patrick Straram ou le bison ravi : récit*, Montréal, Guernica, 1991.

d'être et de vivre à l'américaine, à la beat. Il s'agira, à partir du concept de nomadisme intellectuel tel que défini par Kenneth White dans *L'esprit nomade*, de poser un regard sur la manière dont Francoeur laisse des traces de ses voyages tant intellectuels que physiques dans son oeuvre. Ce sera de plus l'occasion de se demander si l'abondance d'indications et de renvois de tous genres modifie la notion même de nomadisme. Comment voyager sans tomber dans le cliché, le déjà vu ou le déjà dit, c'est-à-dire dans le simple tourisme ?

Lucien Francoeur est né le 9 septembre 1948. Très tôt dans sa vie, il abandonne l'école et se met à voyager. À 18 ans, après trois ans d'errance entre Montréal, New York et Toronto, il écrit un premier recueil de poésie, *L'existence et le sprint*, qui ne sera pas publié. Il s'exile alors à la Nouvelle-Orléans, où il reprend le chemin de l'école. Il y termine son *high-school*, après quoi il revient à Montréal et s'inscrit en lettres françaises au Cégep Maisonneuve. Lorsqu'il assiste, la même année, à la première *Nuit de la poésie*, il est foudroyé et se met à écrire « ses premiers textes novateurs<sup>106</sup> ». Ces textes seront remarqués par Gaston Miron, qui les publiera en 1972 sous le titre *Minibrixes réactés*<sup>107</sup>, aux Éditions de l'Hexagone. Continuant à voyager, Francoeur visite Vancouver, Los Angeles ainsi que San Francisco, et adopte le mode de vie hippie, qui répond selon ses dires à l'équation « amour libre, paradis artificiels et rock n'roll<sup>108</sup> ». Francoeur décide à la fois de vivre et d'écrire des poèmes, faisant de la *poévie*<sup>109</sup>, pour reprendre l'expression

---

<sup>106</sup> <http://www.lucienfrancoeur.com/bio.html>

<sup>107</sup> Lucien Francoeur, *Minibrixes réactés*, Montréal, l'Hexagone, 1972.

<sup>108</sup> <http://www.lucienfrancoeur.com/bio.html>

<sup>109</sup> Voir à ce titre Claude Péloquin, *Une plongée dans mon essentiel*, Montréal, Guernica, 1985 [1982]. Francoeur utilise aussi l'expression dans Lucien Francoeur, *Clo la Gitane : poèmes d'amour*, Montréal, Éditions Trait d'union, 2001, p. 115.

de Claude Péloquin. De retour à Montréal, à l'instar de Jim Morrison, qui le fascine, il fonde le groupe de musique Aut'chose, où poésie et rock se marient. C'est avec ce groupe et pour ses textes parlés qu'il se fait le plus et le mieux connaître. En 1979, il s'inscrit à la maîtrise à l'Université du Québec à Trois-Rivières et, sous la direction de Gatien Lapointe, rédige un mémoire en création littéraire, *L'instantanéité créatrice*<sup>110</sup>, s'inspirant de l'œuvre de Gilles Deleuze, précisément de *Rhizome*<sup>111</sup>. Après avoir obtenu sa maîtrise, il devient professeur de lettres au Cégep Rosemont. Au cours des années 1980 et 1990, il poursuivra de front plusieurs carrières<sup>112</sup>, dont celles de poète, de chanteur, d'animateur de radio et de télévision ainsi que de professeur, en plus de faire de la publicité.

Francoeur inscrit la Beat Generation au sein de ses textes, tout d'abord en citant les œuvres issues de ce mouvement et en nommant les auteurs. Pratiquement tous ses recueils<sup>113</sup> contiennent des renvois directs à Kerouac et Burroughs, parfois à Ginsberg et Corso ou encore à d'autres auteurs Beats.

Dans *Minibrixes réactés*<sup>114</sup>, Francoeur dédie une section de son recueil<sup>115</sup> à Gregory Corso, à Allen Ginsberg, à Jim Morrison et aux Dharma Bums<sup>116</sup>, selon l'appellation de

---

<sup>110</sup> Lucien Francoeur, « *L'instantanéité créatrice* », mémoire présenté à l'Université du Québec à Trois-Rivières comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires, Trois-Rivières, Université du Québec, 1984.

<sup>111</sup> Gilles Deleuze, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.

<sup>112</sup> <http://www.lucienfrancoeur.com/bio.html>

<sup>113</sup> Dans les autres recueils de Francoeur, qui ne sont pas mentionnés ici, il n'y a pas d'inscriptions ou de renvois directs à Kerouac ou à la Beat Generation.

<sup>114</sup> Lucien Francoeur, *Minibrixes réactés*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1972.

<sup>115</sup> Cette section du recueil porte comme titre un vers de Jim Morrison : « Tomorrow we enter the town of my birth. I want to be ready. » Voir Lucien Francoeur, *Minibrixes réactés*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 39.

Kerouac dans le roman du même titre<sup>117</sup>. Dans cette section, il cite un poème d'Allen Ginsberg<sup>118</sup> sans préciser ses sources. Enfin, il dédie une autre section, *Phantasmes d'anticipation*, à plusieurs personnes, dont Louis Geoffroy, Gilbert Langevin et William S. Burroughs<sup>119</sup>. De ce dernier auteur, il cite un « -Bleeeeeeeeeeeeeeeep-<sup>120</sup> » par la suite sans préciser ses sources.

Au milieu du recueil *5-10-15*<sup>121</sup>, il cite un passage<sup>122</sup> de *The Yage Letters*<sup>123</sup>, de Burroughs, sans toutefois indiquer les références. Plus loin, il cite Kerouac<sup>124</sup> parlant de *Lucien Midnight*<sup>125</sup>, toujours sans indiquer ses références. Après avoir utilisé cette citation, Francoeur va conserver ce surnom<sup>126</sup>. Il cite aussi Ginsberg à deux reprises et se compare à lui d'une manière assez humoristique, affirmant ceci : « J'ai du front tout le tour de la tête – pas encore autant que Paul Chamberland et Allen Ginsberg mais ça viendra<sup>127</sup>. » Finalement, il cite encore Burroughs à deux reprises<sup>128</sup>, toujours sans spécifier d'où proviennent ces citations.

Dans *Les grands spectacles*<sup>129</sup>, poème hommage à Jim Morrison, Francoeur cite Burroughs en introduction, utilisant ses mots pour révéler sa propre pensée. À la suite de

---

<sup>117</sup> Jack Kerouac, *Dharma Bums*, New York, Penguin Books, 1990 [1958].

<sup>118</sup> Lucien Francoeur, *Minibrixes réactés*, op. cit., p. 48.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>121</sup> Lucien Francoeur, *5-10-15*, Montréal, D.Laliberté, 1972, non paginé.

<sup>122</sup> *Ibid.*

<sup>123</sup> William Burroughs and Allen Ginsberg, *The Yage Letters*, San Francisco, City Lights Books, 2006 [1963].

<sup>124</sup> Lucien Francoeur, *5-10-15*, op. cit.

<sup>125</sup> Jack Kerouac, *Old Angel Midnight*, San Francisco, Grey Fox Press, 1993.

<sup>126</sup> Lucien Francoeur, *5-10-15*, op. cit.

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> Lucien Francoeur, *Les grands spectacles*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974.

ce dernier, il affirme ainsi : « So I am a public agent and don't know who I work for, get my instructions from street signs, newspapers and pieces of conversation I snap out of the air the way a vulture will tear entrails from another mouth<sup>130</sup>. » Un peu plus loin, afin de mettre le lecteur dans l'ambiance des ballades en automobile, dont il parle, « qu'elles soient physiques psychiques ou psychosomatiques »<sup>131</sup>, il nomme les titres de deux poèmes, d'Allen Ginsberg et de Gregory Corso, *The Green Automobile*<sup>132</sup> et *Last Night I Drove a Car*<sup>133</sup>, sans préciser qui est l'auteur de quel poème, donnant alors l'impression que ce sont des poèmes écrits à deux<sup>134</sup>.

Lorsqu'il aborde le thème de la création, Francoeur avance que Jim Morrison et son groupe *The Doors* ont réussi un tour de force, mais seulement,

après avoir passé de longues nuits d'acid et d'alcool en laboratoire à pratiquer des farnientes d'ontologisme et à créer selon un procédé « d'arrière-cour » analogue à celui employé lors de fabrications de Suite Logique/Nicole Brossard, Gazoline & The Happy Birthday of Death/ Gregory Corso, Pornographic Delicatessen & Lesbiennes d'acid/Denis Vanier, The Soft Machine/William Burroughs<sup>135</sup>.

Selon Francoeur, la création originale est meilleure quand il y a un dérèglement des sens<sup>136</sup>.

Au cours de son long poème, toujours sans donner ses références, Francoeur cite à deux autres reprises Gregory Corso<sup>137</sup> et Allen Ginsberg<sup>138</sup>, puis à une occasion

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, Burroughs cité par Francoeur, p. 11.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>132</sup> Allen Ginsberg. "The Green Automobile" dans *Reality Sandwiches*, San Francisco, City Lights Books, 1963, p. 11.

<sup>133</sup> Gregory Corso, "Last Night I drove a Car" dans *Gasoline*, San Francisco, City Lights Books, 1958, p. 52.

<sup>134</sup> Lucien Francoeur, *Les grands spectacles*, op. cit., p. 16.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>136</sup> Lucien Francoeur, *Travaux Publics : ars poetica !*, op. cit., p. 40.

Lawrence Ferlinghetti<sup>139</sup> ainsi que William Burroughs<sup>140</sup> à qui il dédie un poème<sup>141</sup>. Il inscrit directement dans sa poésie des citations de ces auteurs à travers lesquelles il parle avec leurs mots.

Dans *Suzanne, le cha-cha-cha et moi*<sup>142</sup>, un recueil composé de lettres adressées à son ex-amante, il écrit « je viens d'acheter *Tarentula* de Bob Dylan ainsi que *The Yage Letters* de Burroughs et Ginsberg, un livre sur la "drogue" facilitant la télépathie<sup>143</sup> ». À quelques occasions, à la fin de ses lettres, il signe Arthur Rimbaud<sup>144</sup>, Bob Dylan<sup>145</sup>, Billy the Kid<sup>146</sup>, Tomahawks et Calumets Geronimo Polychrome sur le sentier de la guerre<sup>147</sup> ou encore Lucien Midnight<sup>148</sup>, ce qui est, encore ici, un renvoi au livre de Jack Kerouac, *Old Angel Midnight*<sup>149</sup>, en fait une ode à Lucien Midnight. Un peu plus loin, dans un collage de citations aux côtés de Kenneth Patchen et de Cat Stevens, il cite Allen Ginsberg de mémoire, sans indiquer ses références et en soulignant – dans le cas de Cat Stevens – que « c'est peut-être pas les paroles exactes mais c'est proche<sup>150</sup> ».

Dans le même recueil, pour écrire un poème sur Jim Morrison, Francoeur utilise des vers de Ginsberg en soulignant ceci : « C'est dans les vers suivants d'Allen Ginsberg

---

<sup>137</sup> Lucien Francoeur, *Les grands spectacles, op. cit.*, p. 20, 21. Il cite Corso.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 20, 21. Il cite Ginsberg.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>142</sup> Lucien Francoeur, *Suzanne, le cha-cha-cha et moi*, Montréal, L'Hexagone, 1975.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 29-31.

<sup>145</sup> *Ibid.*

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>149</sup> Jack Kerouac, *Old Angel Midnight, op. cit.*

<sup>150</sup> Lucien Francoeur, *Suzanne, le cha-cha-cha et moi, op. cit.*, p. 49. Il cite Allen Ginsberg : « Me, it's my body going to die, it's my ship sinking forever, O captain the fearful trip is done ! I'm all alone. »

qu'il est possible de saisir Jim Morrison<sup>151</sup> ». Il cite donc Ginsberg, toujours sans indiquer ses sources, et ajoute des commentaires çà et là tels « la fin du poème de Ginsberg »<sup>152</sup> ou bien : « Encore Ginsberg<sup>153</sup> ». Puis à la fin, il termine de cette façon : « Petite pensée du soir : tous veulent te voir loin de moi, sauf Isabelle Lavalère et Solo Mendez<sup>154</sup>. » Dans une autre lettre, toujours pour exprimer sa pensée, il cite Gregory Corso à nouveau sans indiquer ses sources : « She is here in absence her absence be ver her presence – unlike the noble wrist waiting the dunhawk I hold what has flown<sup>155</sup>. »

Finalement, dans sa lettre intitulée *Magical Mystery Tour*<sup>156</sup>, il mentionne la pièce de théâtre que Jim Morrison a écrite avec le poète Beat Michael McClure, *The Adept*<sup>157</sup>, sans ajouter de commentaires. Puis, en discutant du LSD, il affirme qu'il est en train de préparer un dossier sur cette drogue, où se retrouveront « les lectures de Leary, Abbie Hoffman, Ginsberg, Huxley, Burroughs et plusieurs autres<sup>158</sup> ».

Dans *Le calepin d'un menteur*<sup>159</sup>, Francoeur fait une brève allusion à la performance de Raoul Duguay et d'Allen Ginsberg qui ont chanté le « Om » ensemble lors de la Rencontre internationale de la contre-culture : « Au Karma club dans l'Au-delà/ Om on in no cosmic charge/ Raoûl et Allen ou Laurel et Hardy/ même spectacle<sup>160</sup> ». Il affirme aussi avoir lu *Nova Express*, de Burroughs, dans l'autobus Vancouver-Montréal

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>157</sup> Michael McClure, *The Adept*, New York, Delacorte Press, 1971.

<sup>158</sup> Lucien Francoeur, *Suzanne, le cha-cha-cha et moi*, op. cit., p. 67.

<sup>159</sup> Lucien Francoeur, *Le calepin d'un menteur*, Montréal, Éditions Cul-Q, 1977, non paginé.

<sup>160</sup> *Ibid.* sans page.

au cours de l'été de 1970, mais ne donne pas ses commentaires ou ses réactions. Vers la fin de ce journal où Francoeur explore la sexualité, il cite en français le fils de Burroughs, Burroughs Jr<sup>161</sup>, aussi écrivain, afin d'exprimer sa pensée avec les mots de ce dernier : « Un peu plus haut dans la rue vivait une famille pleine de petites filles et je jouai un moment avec l'idée d'en kidnapper une et de l'entraîner dans un coin sombre pour lui faire des cochonneries<sup>162</sup>. » Encore ici, Francoeur n'indique pas ses sources.

Et puis, dans *À propos de l'été du serpent*<sup>163</sup>, il nomme Gregory Corso dans un petit poème : « Une odyssée limée/ puis lamento sirocco/ de Gene Vincent à Corso/ Anorexie au flipper king tut/ King size une fille rapide/ J'ai peur de revenir en mono<sup>164</sup>. » Le lien que Francoeur fait entre Gene Vincent, chanteur de « Be bop a lula », et Gregory Corso est difficile à établir, à vrai dire nébuleux.

À la lecture des *Rockeurs sanctifiés*<sup>165</sup>, on découvre que Francoeur cite, dans un amoncellement d'auteurs divers allant de Saint-Exupéry à Jim Morrison, plusieurs de ses Beats habituels. Parmi eux, il le fait pour Gregory Corso<sup>166</sup> et William Burroughs<sup>167</sup> et ce, à plusieurs reprises, toujours afin d'exprimer sa pensée. Il cite aussi la poétesse Anne Waldman<sup>168</sup>, elle-même associée de loin à la Beat Generation<sup>169</sup>, ainsi que le poète Beat

---

<sup>161</sup> William Burroughs Jr., *Speed*, London, Olympia Press Ltd., 1971.

<sup>162</sup> Lucien Francoeur, *Le calepin d'un menteur*, op. cit., sans pagination.

<sup>163</sup> Lucien Francoeur, *À propos de l'été du serpent*, Talence, Éditions du Castor Astral, 1980.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>165</sup> Lucien Francoeur, *Les rockeurs sanctifiés*, Montréal, L'Hexagone, 1982.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 23, 56, 93.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 30, 214.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>169</sup> Anne Waldman est une poète américaine, auteure de *Fast Speaking Woman and Other Chants*, San Francisco, City Lights Books, 1975. Elle est de plus cofondatrice, avec Allen Ginsberg, du Jack Kerouac

Michael McClure, utilisant à deux endroits différents dans le recueil la même citation<sup>170</sup>. De plus, il réécrit en se l'appropriant la citation de Burroughs qu'il avait utilisée en introduction à son poème *Les grands spectacles*<sup>171</sup>, affirmant que « comme le vautour de Burroughs/ J'arrache des yeux les images<sup>172</sup> ». Vers la fin de son long poème, Francoeur prend aussi le temps de mentionner, sans apporter de précision, qu'il « étudie Apollinaire, Corso, Chamberland et Patchen<sup>173</sup> ».

Finalement, c'est *Exit pour nomades*<sup>174</sup> qui recèle le texte le plus important et le plus long écrit par Francoeur sur Kerouac. Il composera « Kerouac Road » lors d'une visite à Los Angeles et le lira à la Rencontre internationale Jack Kerouac<sup>175</sup>. Il avance alors que « tout ce qui est novateur<sup>176</sup> », notamment la Beat Generation et les sectes religieuses, vient de la Californie. En se baladant d'un lieu à l'autre dans Los Angeles, il réfléchit sur Kerouac, qu'il faut lire selon lui « dans le texte, jamais en traduction<sup>177</sup> ». Il rapproche Kerouac de Proust et affirme que contrairement à l'auteur français, celui de Lowell souligne sans compromis<sup>178</sup> : « It's now or never, - le contraire de Proust à la recherche du temps perdu mais en trombes sur les autoroutes de la réalité<sup>179</sup> ». Kerouac et la route, voilà une association que Francoeur effectue aussi, affirmant qu'il prend celle-ci

---

School of Disembodied Poetics à la Naropa University, de Boulder, Colorado. Elle est, en ce sens et par sa poésie, associée à la Beat Generation. <http://www.naropa.edu/annewaldman/bio.html>

<sup>170</sup> Lucien Francoeur, *Les rockeurs sanctifiés*, op. cit., p. 40, 104.

<sup>171</sup> Lucien Francoeur, *Les grands spectacles*, op. cit., p. 11.

<sup>172</sup> Lucien Francoeur, *Les rockeurs sanctifiés*, op. cit., p. 75.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>174</sup> Lucien Francoeur, *Exit pour nomades*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1991 [1985].

<sup>175</sup> Pierre Anctil, Éd. et Al, *Un Homme grand : Jack Kerouac at the crossroads of many cultures = Jack Kérouac à la confluence des cultures*, Ottawa, Carleton University Press, 1990, p. 155-164.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> Jack Kerouac, « Belief and Technique for Modern Prose », in *Good blonde & others*, San Francisco, Grey Fox Press, 1993, p. 72.

<sup>179</sup> Lucien Francoeur, *Exit pour nomades*, op. cit., p. 156.

dans le but de « posséder la vérité dans une âme et un corps<sup>180</sup> ». Francoeur ne révèle là pourtant rien de nouveau.

En fait, la plus grande initiative de Francoeur dans « Kerouac Road » est de qualifier Kerouac d'écrivain mineur en s'appuyant sur Gilles Deleuze. Francoeur affirme que Kerouac correspond à la définition élaborée par Deleuze, premièrement en ce sens qu'il participe à une « déterritorialisation » de la langue en écrivant « comme on joue du jazz, en toute sobriété; perversion de l'écriture jusqu'au respect du code syntaxique : la fuite se fait par en-dessous, aux yeux de tous, pour une plus clandestine reterritorialisation de l'être en rupture de ban<sup>181</sup> ». Deuxièmement, Francoeur constate qu'il y a « branchement de l'individuel sur l'immédiat politique<sup>182</sup> »; il voit en effet un acte politique dans la vie « catholique en devenir nomade dans une Amérique puritaine<sup>183</sup> » et dans l'écriture sans compromis de Kerouac. Ce dernier serait également un écrivain mineur parce qu'il participe à « l'agencement collectif d'énonciation<sup>184</sup> », son œuvre étant empreinte d'américanité et de classicisme. Continuant ses explications, Francoeur rapproche alors Kerouac de Gaston Miron en affirmant ceci :

Kérouac écrit essentiellement en anglais pour vivre son américanité beatnik, comme Miron écrit essentiellement en français pour parler de son aliénation délirante. Miron et Kérouac, deux superbes exemples de « littérature mineure », déterritorialisation deleuzienne. Jack et Gaston, deux prisonniers de l'idée de pays : l'un le pays à fuir (pour mieux l'habiter), l'autre le pays à faire (pour mieux le quitter)<sup>185</sup>.

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>182</sup> *Ibid.*

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 158.

Cette affirmation de Francoeur, qui proclame que Kerouac est un écrivain mineur, est intéressante, mais gagnerait à être approfondie et étudiée. Francoeur ne le fait pourtant pas, ne donnant à lire que l'esquisse des grandes lignes de sa pensée.

Il reste que, dans « Kerouac Road », Francoeur continue de s'identifier à ce Kerouac qu'il aime, souligne-t-il, « plus qu'aucun autre écrivain de la Beat Generation (après Burroughs, juste avant Corso et Ginsberg)<sup>186</sup> ». Dans son texte, Francoeur va aussi définir la Beat Generation en affirmant qu'elle n'a pas été comprise au Québec. Voilà ce que signifie la Beat Generation pour Lucien Francoeur :

De New York jusqu'à San Francisco, vers l'Ouest toujours, de plus en plus, vers le Nouveau Monde, la conquête d'un nouvel espace imaginaire, dégagé de toute verticalité, en reptation kundalinienne : fini le Vieux Monde racinogène, voici l'espace rhizomatique<sup>187</sup>.

Pour conclure son « Kerouac Road », il rappelle qu'il a lu Kerouac à 18 ans lorsqu'il habitait la Nouvelle-Orléans, « quel autre provincialiste pourrait en dire autant<sup>188</sup> ». Il mentionne de surcroît qu'il a lu *Nova Express*, de Burroughs, dans l'autobus en direction de Vancouver. Il a lu la Beat, selon ses mots, « dans le texte et dans le thème<sup>189</sup> ». Affirmant qu'il est « born in the U.S.A. comme Jim [Morrison] et Jack [Kerouac]<sup>190</sup> », il réitère sa profession d'amour pour les États-Unis, leurs romanciers, leur espace, leur insanité, leur « pensée fast-food engendrée dans le débordement<sup>191</sup> ».

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.*

Au long du recueil où paraît « Kerouac Road », *Exit pour nomades*, Francoeur cite également Gregory Corso sans indiquer ses sources : « God is a masturbator<sup>192</sup> ». De plus, il nomme le titre d'un livre de Ginsberg, *Planet News*<sup>193</sup> en l'intégrant à un vers : « You want planet news? I'll give you planet news<sup>194</sup>. » Il affirme aussi qu'il « attend le retour de Jim Morrison, de Jack Kerouac, d'Elvis Presley et de quelques assidus du Nirvâna hôtel<sup>195</sup> », et il nous informe qu'il va « entendre Michael McClure [poète Beat] accompagné par Ray Manzarek lire des poèmes<sup>196</sup> » sans ajouter de commentaires. Au sein du poème « Le tombeau d'Émile Nelligan », Francoeur affirme qu'il écrit « Nelligan [...] comme le Rimbaud<sup>197</sup> de Kerouac<sup>198</sup> ».

Dans *Si Rimbaud pouvait me lire...*<sup>199</sup>, Francoeur fait encore allusion à Kerouac, d'abord en utilisant son expression *dharma bums*<sup>200</sup>, puis en se présentant comme étant « toujours Lucien Midnight<sup>201</sup> », alors qu'il renvoie une fois de plus à une œuvre de Kerouac. Il fait de plus une nouvelle allusion à Burroughs en nommant le titre d'un de ses romans, *Nova Express*<sup>202</sup>, quand il parle de la sexualité et de la perversion du *Petit Prince*.

---

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>193</sup> Allen Ginsberg, *Planet News*, San Francisco, City Lights Books, 1968.

<sup>194</sup> Lucien Francoeur, *Exit pour nomades*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>197</sup> Kerouac a écrit un poème, *Rimbaud*, publié à City Lights Books en 1960. Voir Barry Silesky, *Ferlinghetti, the artist in his time*, New York, Warner Books, 1990, p. 117.

<sup>198</sup> Lucien Francoeur, *Exit pour nomades*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1985, p. 16. Dans la réédition de ce livre en 1991, Francoeur réécrit ce poème et laisse tomber la référence à Kerouac. Dans *Entre cuir et peau*, il reprend le texte de 1985, et la référence à Kerouac réapparaît.

<sup>199</sup> Lucien Francoeur, *Si Rimbaud pouvait me lire*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1987.

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 36.

Dans *Perfecto Nuit*<sup>203</sup>, Francoeur mentionne qu'il relit *On the Road*, « la déroute telle que toujours<sup>204</sup> ». Puis, dans le poème « Les nourritures terrestres<sup>205</sup> », il fait allusion, en en nommant le titre, à un livre de Ginsberg, *Reality Sandwiches*<sup>206</sup>, ainsi qu'à un livre de Burroughs, *Naked Lunch*<sup>207</sup> qu'il associe à la drogue. Plus loin dans le recueil, il « parle du rock et de la poésie de la poésie-rock comme Kerouac vous parlait du jazz et de la poésie-jazz<sup>208</sup> ». De cette manière, il établit lui-même un lien entre sa vision poétique et celle de Kerouac auquel il va encore faire allusion en se présentant comme un membre des Dharma Bums<sup>209</sup>, selon l'appellation de Kerouac lui-même<sup>210</sup>. Dans le même poème, il va de nouveau utiliser le titre du livre de Burroughs, *Naked Lunch*<sup>211</sup>, afin de qualifier la scène littéraire à laquelle il s'associe : « Nous sommes partout comme un naked lunch littéraire dans le libre-service existentiel<sup>212</sup>. »

Il mentionne encore le titre du roman de Burroughs, *Naked Lunch*, dans *Ne cherche rien ailleurs qu'ici*<sup>213</sup>. Francoeur s'en sert pour parler « de la pensée sauvage naked lunch le self serv existentiel sacrifié à l'os dans la prière américaine<sup>214</sup> ». Il utilise aussi les termes *dharma blues*<sup>215</sup>, *dharma bums*<sup>216</sup>, *Kerouac Road*<sup>217</sup>, *Kérouac d'écritures*<sup>218</sup>,

---

<sup>203</sup> Lucien Francoeur, *Perfecto Nuit*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>206</sup> Allen Ginsberg, *Reality Sandwiches*, San Francisco, City Lights Books, 1966.

<sup>207</sup> William Burroughs, *Naked Lunch*, New York, Grove Press, 1959.

<sup>208</sup> Lucien Francoeur, *Perfecto Nuit*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>210</sup> Jack Kerouac, *Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1958.

<sup>211</sup> Burroughs, *Naked Lunch*, *op. cit.*

<sup>212</sup> Francoeur, *Perfecto Nuit*, *op. cit.*, p. 67.

<sup>213</sup> Lucien Francoeur et Claude Pélieu, *Ne cherche rien ailleurs qu'ici*, Montréal, Éditions Trait d'union, 1999.

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 84.

toujours dans le but de renvoyer à l'univers de l'auteur de Lowell. Enfin, il va associer librement *On the Road*, du même auteur, aux « highways de l'Amérique à la diable<sup>219</sup> ».

*Express pour l'Éden*<sup>220</sup> offre un poème sur une fille qui « passa la nuit à lire Naked Lunch<sup>221</sup> », renvoyant encore une fois au fameux roman de Burroughs. Dans un autre poème, Francoeur utilise à nouveau Burroughs pour illustrer l'action d'attendre, soit « attendre comme les camés dans les livres de Burroughs<sup>222</sup> ». Ailleurs dans le recueil, il emploie à deux reprises le vers suivant, où il fait allusion aux dharma bums et à Kerouac : « Le dharma blues de cette Kérouac road<sup>223</sup>. » En parlant du Montréal de 1965, il qualifie enfin la ville de festin nu<sup>224</sup> en se référant toujours à Burroughs.

Dans *Chant de l'Amérique inavouable*<sup>225</sup>, qui inclut *Rock Désir*<sup>226</sup>, Francoeur utilise à nouveau Burroughs au cours de la chanson *Rai de bas fond*, pour mieux parler de l'état d'un drogué. Il écrit : « T'es comme William Burroughs dans une chambre d'hôtel à Tanger y paraît qu'y'é resté un an sur la même chaise sans bouger<sup>227</sup> ». De plus, dans la chanson *Le mal de Montréal*, parue sur l'album *Jour et Nuit*, il écrit en écho à la librairie *City Lights Books*, de Lawrence Ferlinghetti : « Je marchais dans City Lights<sup>228</sup>. »

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>220</sup> Lucien Francoeur, *Express pour l'Éden*, Trois-Rivières, Pantin, France, Écrits des Forges, Le Temps des cerises, 2001.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 69, 70.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>225</sup> Lucien Francoeur, *Chants de l'Amérique inavouable*, Montréal, VLB, 2002.

<sup>226</sup> Lucien Francoeur, *Rock-désir*, Montréal, VLB éditeur, 1984.

<sup>227</sup> Lucien Francoeur, *Chants de l'Amérique inavouable*, op. cit., p. 170.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 115.

En ce qui concerne *Travaux publics : ars poetica !*<sup>229</sup>, Francoeur y fait mention à plusieurs reprises de la Beat Generation. Il nous apprend d'abord que, au moment de l'écriture, il lit simultanément ces œuvres : « *Aurore* de Nietzsche, *Ulysses* de Joyce, *My Education* de Burroughs, *Eros et Civilisation* de Marcuse, *Esthétique* de Hegel<sup>230</sup> ». Par contre, il ne fait aucun commentaire sur ses lectures et enchaîne sur un autre sujet.

Pour expliquer comment il en est venu à l'écriture, Francoeur dit se situer « entre Geoffroy et Vanier, Straram et Langevin, Ginsberg et Corso, Kerouac et Burroughs<sup>231</sup> ». Il définit son écriture comme étant « l'expression radicale d'une écriture contre-culturelle et psychédélique : écriture de la continentalité américaine disait Miron<sup>232</sup> ». Puis, il parle à nouveau de ses lectures et explique que, à une certaine époque, il lisait en même temps « Breton, Rimbaud, Michaux, Burroughs, Ginsberg, Corso, Ferlinghetti, Zola, Flaubert, Maupassant, Lévy-Beaulieu, Poupart, Turgeon, Blais, Hébert, Prévert, Sartre, Miron, Soupault, Desnos, Vanier, Straram, Geoffroy, Lautréamont, Langevin, Brossard, Des Roches, Charron, Grandbois, Nelligan, etc. De la poésie, de l'acide, des livres et de la musique<sup>233</sup> ».

Francoeur souligne aussi l'importance, selon lui, de l'usage excessif d'alcool et de substances dans la création. Il avance que le XX<sup>e</sup> siècle détient la palme d'or à cet égard, soulignant entre autres que « les écrivains et les artistes de la Beat Generation

---

<sup>229</sup> Lucien Francoeur, *Travaux publics : ars poetica !*, op. cit.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 32.

s'adonnaient au cannabis et à l'opium<sup>234</sup> ». Il va jusqu'à établir un lien entre Burroughs et l'héroïne, affirmant que toute son œuvre a été conçue sous l'effet de cette drogue, ce qui va à l'encontre de ce que l'auteur affirmait lui-même :

- The vision of drugs and the visions of art don't mix ?  
- Never, the hallucinogens produce visionary states, sort of, but morphine and its derivatives decrease awareness of inner processes, thoughts and feelings. They are pain killers, pure and simple. They are absolutely contraindicated for creative work, and I include in the lot alcohol, morphine, barbiturates, tranquilizers – the whole spectrum of sedative drugs. As for visions and heroin, I had a hallucinatory period at the very beginning of addiction, for instance, a sense of moving at high speed through space, but as soon as addiction was established, I had no visions – vision – at all and very few dreams<sup>235</sup>. [...] I never wrote any book while taking heroin. It's strictly impossible. Heroin reduces not only perception of the surroundings, but also of the mind and body. Unlike for an artist who has to be in control of his senses and his conscience, for a writer, every experience is profitable, even a destructive one<sup>236</sup>.

Toujours par rapport à l'alcool et à la drogue, Francoeur souligne que Kerouac, comme London, Lowry et Hemingway, en a consommé « jusqu'à la détérioration complète de l'être<sup>237</sup> ». Pendant qu'il disserte encore sur les excès et les débordements dans lesquels ont été produites des œuvres, selon lui, magistrales, il nomme à nouveau Kerouac et Burroughs<sup>238</sup> en guise d'exemples.

À la suite de cette réflexion sur le pouvoir créatif des drogues et de l'alcool, Francoeur fait l'historique de la contre-culture. Dans ce contexte, il souligne l'importance de ce qu'il nomme la dynamique juive, précisant que sans elle il n'y aurait pas eu de

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>235</sup> Sylvère Loringier, Ed, *The Collected Interviews of William S. Burroughs : Burroughs Live 1960-1997*, Los Angeles, Semiotext(e), Double Agent Series, 2001, p. 63.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>237</sup> Lucien Francoeur, *Travaux publics : ars poetica !*, op. cit., p. 42.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 47.

« jeans Levis, le premier symbole [selon lui] de transgression de la Beat Generation<sup>239</sup> ».

Il n'y aurait pas eu non plus d'Allen Ginsberg<sup>240</sup>, ni de LSD, ni de groupe rock Fugs, avec lequel collaboraient Ginsberg et Corso entre autres. En fait, selon Francoeur :

Tout le mouvement contre-culturel américain et ensuite mondial est la création, l'invention, la propagation du génie juif américain d'abord, mondial ensuite. Et c'est ni plus ni moins que [sic] ce que j'appellerais la part juive en soi [...] qui fait de soi un activiste contre-culturel ou un simplement fraternisant<sup>241</sup>.

Pour continuer son explication de la contre-culture, Francoeur avance, sans préciser, cette fois, sa pensée, que « le mouvement de révolte nord-américain des années soixante jusqu'au milieu des années soixante-dix [a son origine] dans la Beat Generation (Kerouac-Burroughs-Ginsberg)<sup>242</sup> ».

Plus loin dans son essai, Francoeur mentionne certaines techniques d'écriture qu'il utilise. Parmi ces dernières, il y a le *cut-up* de Burroughs<sup>243</sup>. Par contre, il se contente, comme bien souvent, de donner simplement le nom d'un écrivain et d'une technique utilisée par celui-ci.

Tout en commentant brièvement le registre d'un livre, Francoeur utilise le mot « beat » parmi d'autres comme « destroy, dada, hip-hop, rap, reggae, punk<sup>244</sup> ». Il propose l'idée qu'un texte reste toujours le même, mais que c'est le qualificatif utilisé

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>240</sup> *Ibid.*

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 81.

pour le décrire qui le transforme, et que « beat » n'est qu'un élément inter-changeable, qu'une mode.

Encore dans *Travaux publics*, Francoeur aborde ces auteurs qui ont écrit « sans compromission, à [leurs] risques et périls<sup>245</sup> ». Pour ce faire, il dresse une liste d'écrivains et de romans qui entrent selon lui dans cette catégorie. Dans le lot, se retrouvent Kerouac, pour *The Dharma Bums* et *On the Road*, ainsi que Burroughs, pour *Naked Lunch*<sup>246</sup>.

Francoeur a aussi des opinions très arrêtées sur le sport et l'écriture. Ainsi, il avance que « l'écrivain renonce au sport ou à toute autre forme d'exercice car cela tue ou rend crétin<sup>247</sup> ». Pour appuyer sa pensée, il cite Flaubert, parle de Proust et donne une liste d'auteurs tels « Barthes, Deleuze, Breton, Burroughs, Rimbaud, Mallarmé<sup>248</sup> », en ajoutant à la suite de cette énumération « des textes métal-hurlant, destroy de nostalgie<sup>249</sup> ». De plus, il spécifie, sans faire de liens, que ses propres livres « sont et resteront inachevables<sup>250</sup> ». Doit-on en comprendre que c'est à cause du sport ? Francoeur laisse supposer que les grands écrivains ne font pas de sport, car cela fait « perdre le fil de son chef-d'œuvre<sup>251</sup> ». En ce sens, il est étonnant que Francoeur admire tant Kerouac, qui était à l'origine un bon footballeur.

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>246</sup> *Ibid.*

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>248</sup> *Ibid.*

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> *Ibid.*

<sup>251</sup> *Ibid.*

Dans *Entre cuir et Peau*<sup>252</sup>, l'anthologie des poèmes de Francoeur, choisis par Bernard Pozier, il est intéressant de noter que les références à Kerouac et à la Beat Generation ne sont que très sommairement relevées à partir d'*Exit pour nomades* où apparaissent les poèmes « Le tombeau d'Émile Nelligan<sup>253</sup> », qui comporte une référence à Kerouac, et « California Dreaming<sup>254</sup> », où Francoeur raconte qu'il va voir un concert de Michael McClure et Ray Manzarek. Pozier sélectionne aussi dans *Ne cherche rien*, le poème « Dharma blues », où Francoeur utilise l'expression « Kerouac Road<sup>255</sup> », et le poème « Voyage au bout de la poésie<sup>256</sup> », comportant des références à Kerouac. Finalement, dans *Express pour l'éden*, Pozier retient le poème « Montréal Blues divers<sup>257</sup> » dans lequel Francoeur utilise l'expression « festin nu ». Il est pourtant surprenant que Pozier n'ait pas retenu plus de poèmes contenant des marques intertextuelles reliant Francoeur à la Beat Generation, d'autant plus que, dans la préface, « Café rock », il affirme que Francoeur appartient à « la contre-culture d'origine californienne, celle de William Burroughs, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti et Jack Kerouac, [...et témoigne] de son appropriation totale de celle-ci<sup>258</sup> ».

Les écrits de Francoeur portent la trace de son parcours tant intellectuel que physique. Qui lit Francoeur voyage avec lui, écoute de la musique et découvre des livres. C'est d'ailleurs une caractéristique qui le rapproche des auteurs de la Beat Generation, particulièrement Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, William

---

<sup>252</sup> Lucien Francoeur, *Entre Cuir et Peau*, Montréal, Éditions TYPO, 2005.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>258</sup> Bernard Pozier, *Café rock*, dans Lucien Francoeur, *Entre cuir et peau*, *op. cit.*, p. 9.

Burroughs et Bob Kaufman. En effet, comme écrivains d'un même mouvement, ils suivaient cette tendance<sup>259</sup> marquée de nommer et de citer les auteurs qui les marquaient et fascinaient, les construisaient et les définissaient. L'avalanche de noms célèbres et d'œuvres participe ainsi à l'élaboration d'une mythologie personnelle.

Il s'avère que pour Francoeur, la Beat Generation, c'est d'abord et avant tout une manière de vivre, d'être et de penser. Comme il le dit lui-même, « la Beat Generation était une écriture du Beat, une écriture du jazz, une certaine écriture de la béatitude, mais au niveau des drogues, au niveau des religions orientales<sup>260</sup> ». Francoeur a lu Burroughs, Corso, Ginsberg et Kerouac. Comme eux, il explore à sa manière le territoire nord-américain. Et, à la manière des Beats, chez lui, le voyage est autant physique, intellectuel que psychédélique. Route, drogue et littérature ponctuent sans conteste son œuvre.

Francoeur nomme ceux qui le fascinent, ceux de qui il s'inspire ou à qui il s'affilie. En ce sens, il définit son individualité et s'inscrit au sein de la tendance contre-culturelle d'une recherche acharnée du moi. Les renvois nous informent sur sa personnalité, ses goûts et ses influences. Chaque nom ou œuvre mentionnés est donc riche de signification et gagne à être examiné. Francoeur ne se définit pas grâce à des descriptions physiques, mais bien par ses goûts littéraires et musicaux. Il utilise aussi souvent les mots des autres pour exprimer sa propre pensée.

---

<sup>259</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Sur la route : le nomadisme intellectuel de la Beat Generation*, Montréal, 2005, [http://artsandscience.concordia.ca/cmll/Dislocation\\_Menard.htm](http://artsandscience.concordia.ca/cmll/Dislocation_Menard.htm)

<sup>260</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Lucien Francoeur*, op. cit.

Cependant, il faut reconnaître que le grand nombre de renvois, de références et de citations peut finir par égarer, voire agacer le lecteur. Plutôt que de parler de nomadisme intellectuel, il faudrait parler de tourisme intellectuel car les références et les renvois restent en surface. Francoeur parcourt l'Amérique et en note les clichés, « photographie » les « monuments » et devient, par l'utilisation des citations, le « porte-voix » de ce qui a déjà été dit par d'autres. De plus, lorsqu'il parle d'un auteur ou d'une oeuvre, il reprend souvent les idées à la mode et les transcrit directement, sans approfondir ou définir sa pensée propre. Plusieurs auteurs ou livres sont ainsi réduits à très peu de choses, aux idées de surface. Ne pensons ici qu'à *On the Road* ou à Burroughs. Peut-on réduire *On the Road* à l'extase d'être sur la route ? Et Burroughs à l'expérience de la drogue ? Dans sa vision de l'Amérique, Francoeur reste à la surface du paysage :

Gilles Deleuze parle, lui, de l'écriture de la Beat Generation comme étant une écriture rhizomatique, contraire du racinogène, qui court en surface. Et donc, moi, l'idée de la Gitanie, c'est à la fois une façon de concevoir ce type de processus de création là, la mouvance nord-américaine, la pensée en surface du paysage, contrairement à l'Europe qui est en profondeur, et donc une idée de la vitesse, et d'échapper à son pays, à sa culture, et d'être un poète maudit, d'être un créateur maudit, quelqu'un qui fait abstraction des lois, des coutumes, des mœurs de sa société, donc qui est antinationaliste, qui est antipatriotisme, qui est antidrapeau<sup>261</sup>.

Francoeur demeure à la surface, voyage de ville en ville, visite les lieux où tout se passe, où selon lui tout advient. Et la ville, il l'aborde de préférence la nuit, comme une faune. Rock, poésie, sexe, néon... la ville est figure positive même si elle abrite la désolation, le désespoir et les exclus. Elle permet des promenades, des errances à la recherche d'extase, d'amour, de musique et de bars. Montréal, New York, La Nouvelle-Orléans, San Francisco, Vancouver, Paris, etc., ce sont ses points de repère, les lieux où il

---

<sup>261</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Lucien Francoeur*, op. cit.

crée et qu'il célèbre en les traversant. À l'instar des Beats, il ne se limite pas à un seul lieu ou territoire, et se réclame d'une littérature « déterritorialisée ». Selon lui, « le défi qui nous incombe, [est de] résister à la patrie, de gré ou de force<sup>262</sup> ». Comme l'a avancé Yolande Villemaire lors d'un entretien avec Jean Royer, les écrivains de la contre-culture optent pour le voyage et veulent « s'approprier le territoire comme moyen de dépasser le nationalisme<sup>263</sup> ». C'est le destin individuel et la célébration du moi, pour reprendre une idée de Walt Whitman, qui prévaut, qui est la règle.

Francoeur partage aussi avec les Beats un attrait pour la musique, en l'occurrence le rock chez lui et le jazz chez les Beats, qui toujours accompagne la poésie. On connaît déjà le désir de Kerouac, formulé dans *Mexico City Blues*, d'être considéré comme un musicien, « a jazz poet<sup>264</sup> », jouant de la musique avec des mots. Désir similaire chez Francoeur, qui se considère quant à lui comme un poète rock. Un texte est écrit pour être récité et écouté au même titre qu'une chanson. Comme les Beats, et surtout comme Kerouac, Francoeur parle la langue du peuple. Il écrit pour les gens simples dans une langue américanisée, alternant entre le français populaire, le joul ou le franglais et une langue plus littéraire. De plus, certains mots viennent orner ses textes, repris d'un recueil à un autre, tels les « néon, néant, rock n'roll, Kerouac, ville, rues, gitane et amour ». Comme l'auteur l'explique, ce sont des « mots-circonstanciels; mots-clés, mots-valises; mots fourre-tout<sup>265</sup> ». Il y a évidemment un rapport à établir avec la musique. En se

---

<sup>262</sup> Lucien Francoeur, *Travaux publics : Ars poetica !*, op. cit., p. 83.

<sup>263</sup> Jean Royer, *Romanciers québécois : entretiens : essais*, Montréal, L'Hexagone, 1991, p. 324.

<sup>264</sup> Jack Kerouac, *Mexico City Blues*, op. cit., p. 14.

<sup>265</sup> Lucien Francoeur, *Travaux publics : Ars poetica !*, op. cit., p. 80.

répétant, les mots agissent comme des refrains ou des riffs d'instruments qui donnent le rythme au texte.

L'oralité est primordiale, voire essentielle, pour une compréhension et une appréciation des œuvres de Francoeur et des Beats. On doit non seulement lire, mais entendre le texte accompagné d'une musique<sup>266</sup> :

Les textes de Lucien Francoeur ont ce côté direct de la poésie américaine; on y entre de plein-pied. S'il y a des recherches, une alchimie du langage, elles s'exercent surtout au niveau des sons. Ce sont des poèmes faits pour être dits. Ils viennent d'un continent où la récitation de poèmes, l'exécution publique de ces morceaux parlés, est considérée comme un des beaux-arts. De là cette impression qu'ils donnent – et qui fait d'ailleurs leur force – d'être indissolument liés à un vécu<sup>267</sup>.

Pour accompagner l'écriture, le voyage sur la route, et pour provoquer le périple intellectuel et psychique, la drogue est un élément essentiel chez Francoeur et les Beats. À ce titre, Francoeur affirme d'ailleurs toujours écrire sous l'effet de la drogue ou d'états altérés et chante la gloire des paradis artificiels :

- Vous pourriez être un écrivain comme X, ou, encore, un poète comme Y; il ne s'agit que de retrouver la sobriété ! dit le bon membre AA-NA-CA.
- Mais c'est justement ce que je ne veux pas devenir, un écrivain comme X, ni un poète comme Y ! Je consomme justement pour éviter de devenir comme X, Y, Z.
- Vous pourriez écrire de bien belles choses en ne consommant plus.
- Comment faites-vous pour savoir, vous qui n'avez jamais pris le risque de la création, qui n'avez jamais écrit une seule ligne de génie ? Vous ne connaissez rien à l'écriture. Ni à la littérature... Tous mes livres sont le produit d'états altérés, de multiples descentes aux enfers, pour voler des secrets au démon en soi, jouer de vilains tours à l'âme<sup>268</sup>.

---

<sup>266</sup> Le jazz de Zoot Sims, entre autres, pour Kerouac, le rock d'*Aut'chose* dans le cas de Francoeur.

<sup>267</sup> *Rock n' Folk*, septembre 1976, dans Lucien Francoeur, *Entre Cuir et Peau*, op. cit., p. 265.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 48.

La drogue est une manière non seulement d'écrire, mais aussi de vivre et de voyager, et Burroughs le disait en ces termes : « Once a junky, always a junky [...] Junk is a way of life<sup>269</sup> ». Francoeur l'exprime à sa façon : « Tout est bon pour se frayer un chemin et, ce faisant, faire son œuvre comme le condamné fait son temps. Œuvre de chair. Tatoue-toi et tais-toi ! Va, écris ! Et qu'on n'en parle plus<sup>270</sup> ! »

Dans ses écrits, Francoeur va également, à l'occasion utiliser le *cut-up*<sup>271</sup> de Burroughs, qui consiste à « couper différentes parties d'un texte, le sien ou celui d'un autre, et de les combiner pour reformer un nouvel écrit<sup>272</sup> ». Comme Francoeur le souligne au sujet de son recueil *Express pour l'Éden* : « Il y a une partie du texte qui a été écrite sous forme de cut-up. J'ai pris une matière que j'avais, je l'ai placée sur l'ordinateur et je l'ai retravaillée, fragmentée et recomposée au gré du hasard<sup>273</sup>. »

Francoeur va aussi inscrire, dans certains poèmes, des marques d'intertextualités, le rapprochant de la Beat Generation sans établir de lien explicite comme lorsqu'il nomme Kerouac ou *On the Road*. En voici un bel exemple : le poème tiré de *Express pour l'Éden*, « 9 rue Gît le Cœur<sup>274</sup> », adresse du Beat Hotel, dans le quartier St-Michel, à

---

<sup>269</sup> William Burroughs, *Junky*, New York, Penguin Books, 1977 [1953], p. 117.

<sup>270</sup> Lucien Francoeur, *Travaux publics : Ars poetica !*, op. cit., p. 79.

<sup>271</sup> Les poèmes de la section *Voix de faits* dans Lucien Francoeur, *Express pour l'Éden*, op. cit., p. 61 à 71.

<sup>272</sup> « Aujourd'hui, plus que jamais, les "Cut-up de Burroughs" restent d'actualité » in *6bears magazine*, Chaumont-Gistoux, 2003 <http://www.6bears.com/cutup.html>

<sup>273</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Lucien Francoeur*, op. cit.

<sup>274</sup> Lucien Francoeur, *Express pour l'Éden*, op. cit., p. 25.

Paris<sup>275</sup>, où logèrent entre autres Allen Ginsberg, Gregory Corso et William Burroughs.

Dans ce poème, il écrit :

Exister à peine en soi ce soir  
Strictelement le nécessaire  
Le minimum réduit vital

Depuis l'enfance  
Venu au monde  
Détesté de tous  
Montré du doigt

Seul dans cette chambre  
Avec mon inconsolabilité  
Dans l'existentiel non-lieu

Respirer par le nez  
Mais dans le vrai sens  
Rien d'autre à déclarer

Ne suis pas du monde  
Un point c'est tout

Plus discret que d'habitude, Francoeur se rapproche de la Beat Generation grâce à ce texte, d'abord par le lieu d'écriture mentionné, mais aussi et surtout par l'état d'esprit émanant des vers, que l'on peut qualifier de « beat », de battus.

Dans un autre ordre d'idées, on peut aussi rapprocher Francoeur de la Beat Generation, dans un premier temps, par son adhésion au bouddhisme et aux religions orientales<sup>276</sup>, et, dans un deuxième temps, par son « look » nettement associable à la

---

<sup>275</sup> On peut y voir encore aujourd'hui dans le hall d'entrée des photos des principaux auteurs de la Beat Generation y ayant séjourné. Barry Miles, *The Beat Hotel : Ginsberg, Burroughs, and Corso in Paris, 1958-1963*, New York, Grove Press, 2000.

<sup>276</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Lucien Francoeur*, op. cit.

mode beatnik. En effet, Francoeur est la plupart du temps vêtu de cuir noir, à la fois comme un rocker, et les beatniks tel Maynard G. Krebs<sup>277</sup>.

En réalité, Francoeur se veut Beat et tente avec ses confrères et consoeurs de la contre-culture québécoise de recréer au Québec un mouvement similaire à celui de la contre-culture américaine, un mouvement qui s'inscrit dans une continuité avec la Beat Generation et ses idées. Sa poésie se veut en ce sens typiquement américaine et embrasse tous les mythes et les clichés de l'Amérique contre-culturelle ainsi que ceux de la Beat Generation. Et pourtant, comme l'avance Michel Vézina :

Francœur, j'ai plus de mal [à le considérer comme un Beat]. C'est sûr qu'il s'en inspire pas mal, il y a pas de doute là-dessus, mais je considère plus Francoeur comme un rocker, influencé par les Beats mais... Francoeur... En fait, le problème avec Francoeur, je pense, c'est qu'il s'en réclame trop pour que je lui accorde. Je l'ai rencontré il y a pas longtemps et puis on a jaté et puis arrête, arrête, arrête ! On le sait ! Quand tu vas arrêter de te le dire, quand tu vas te mettre à douter, bien là, peut-être qu'on va se le dire, te le dire que oui. Il y a quelque chose là-dedans... j'ai du mal à lui accorder tellement il parle... tellement il n'arrête pas<sup>278</sup>.

Si Francoeur imprègne son œuvre d'un état d'esprit Beat, d'un certain nomadisme, et se « réclame » de la route, il pose par contre le problème du tourisme et de la difficulté d'un nomadisme contemporain. Comment écrire dans le sillage des Beats ? Comment partir sans tomber dans le cliché ? Comment inscrire la trace de ses voyages et de ses expériences sans rester à la surface des choses ? Comment être nomade tout en habitant toujours la même ville ? Il faut répondre à toutes ces questions et à tant d'autres, à savoir s'il est encore possible d'être Beat après le passage des premiers Beats, d'être

---

<sup>277</sup> Krebs était un acteur au sein du *Dobie Gillis Show*, où il incarnait un beatnik vêtu de noir et correspondant à l'image stéréotypée du beatnik.

<sup>278</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Michel Vézina*, Montréal, Café Eldorado, rue Mont-Royal, 15 décembre 2005, de 10h00 à 11h45.

beatniks après que la mode soit passée; si le nomadisme tant physique qu'intellectuel est encore possible de nos jours dans ce monde où un voyageur peut faire le tour de la planète en une journée et retrouver dans tous les hôtels un « chez soi », « a home », et retrouver dans toutes les boutiques de la planète les mêmes gadgets, les mêmes produits, être nomade dans un monde où partout il peut boire du *Coca-Cola* et manger un *Big Mac*. Le voyageur, le nomade, n'a plus à « transporter » sa maison, il la retrouve, dans une certaine mesure, pratiquement partout où il va ou n'a qu'à parcourir quelques kilomètres pour retrouver ses produits, ses services, son confort.

Le nomadisme intellectuel de Francoeur témoigne d'une réalité contemporaine. C'est une clé pour une compréhension plus large et profonde de l'actualité où l'individu se définit par ce qu'il lit, visionne et consomme. Rester à la surface, surfer sur la pensée du temps et de l'époque, adhérer aux modes et à leurs mouvances.

Faut-il rappeler que, d'après White, le nomade intellectuel s'intéresse à tout et voyage dans le but de se comprendre et de comprendre le monde. C'est un être hypersensible et hyperconscient, qui, après avoir fait le constat de l'état de la civilisation occidentale, de la désagrégation de ses idéaux et de ses principes, adopte la thèse du déclin en tant que foyer d'énergie individuelle, lequel le mènera à un certain dynamisme vivant. Le déclin devient le moteur de sa quête. Il entreprend ainsi la reconstruction d'une nouvelle civilisation à partir des ruines de l'ancienne, encore agonisante. Le nomade intellectuel est anarchiste et individualiste, et, il n'obéit qu'à sa propre loi, son propre parti. Il s'intéresse à la « paideuma », soit le sens profond et d'abord ignoré du patrimoine

culturel d'un peuple, ou encore aux possibilités latentes d'une époque. Tout son travail est orienté pour faire ressortir cette « païdeuma ». White affirme aussi que le nomade s'inscrit dans l'étendue, pas dans l'implantation. C'est la dispersion dans la nature et non le rassemblement autour des pierres bâties. Comme il le souligne : « Les nomades n'ont pas d'histoire, ils n'ont qu'une géographie<sup>279</sup> ».

En ce sens, la poésie de Francoeur est une réussite totale puisqu'elle fait ressortir la « païdeuma » de l'époque, illustre cette ère de la globalisation des produits et des idées, l'impossibilité du nomadisme et le succès du tourisme. Comme l'a avancé Lawrence Ferlinghetti, dans une entrevue accordée à *The Paris Review* :

I don't know where intellectual life is these days. It seems to be disappearing into a picture tube. The new cold war is the war against the computer – the human against the unhuman. [...] There's a technological revolution going on now which is just in its primitive stages. The world is rushing together at a fantastic speed, converging in an electronic black hole. Things are changing so rapidly that it's impossible for a writer or a poet or an artist to synthesize it fast enough to make anything meaningful of it. You can write a novel overnight and the next day it is outdated. If James Joyce were around today, what would he do ? Or if Ezra Pound was faced with writing a final canto, what would he do ? The natural thing is to turn inward, to find your own paradise within; there is no more "escape". When Gauguin wanted to get away he went to Tahiti; that was easy. But if you go to Tahiti today there's the Hilton. Still, there must be an island further out, a truly remote section of unadulterated beauty. But if you go there, you'll find Club Med. American corporate monoculture is homogenizing the world. Travel becomes narrowing rather than broadening. But even this view will be a cliché by the time it is printed<sup>280</sup>.

Francoeur est authentique, au même titre que sa poésie. Par contre, les sentiers qu'il emprunte ont déjà été, en grande partie, balisés par d'autres. De plus, même s'il se

---

<sup>279</sup>Kenneth White, *L'esprit nomade*, Paris, Grasset, 1987, p. 49.

<sup>280</sup>George Plimpton, Ed., *Beat Writers at Work, the Paris Review*, New York, Modern Library, 1999, p. 347.

revendique d'un certain nomadisme, il demeure dans le *rétroviseur*<sup>281</sup>, pour emprunter une de ses expressions. Il voyage et écrit à la suite des autres, mais sans vraiment s'en démarquer. Comme il l'affirme dans *Ars Poetica* ! :

Ma pratique éclatée de l'écriture dissimule une intention, à moyen et long terme, de sobriété, d'homogénéité, d'un désir tacite, irréductible, d'harmonie intérieure : une sorte d'alchimie du verbe, entre le plaisir du texte et la désobéissance civile. C'est pourquoi, de livre en livre, il y a récurrence des thèmes, des références (littéraires et rock'n'roll), des emprunts de titres d'œuvres et de phrases célèbres d'auteurs, impunément métissés dans mes propres textes, dans une sorte d'entreprise sauvage, vandalisante, déterritorialisante. En fait, je m'entête à produire une œuvre, à même le corpus littéraire universel bouturé dans mon délire personnel. Une écriture entre la voyance rimbaldienne et le rhizome deleuzien; entre la pensée sauvage et les politiques de l'extase<sup>282</sup>.

Si son écriture atteint, avec *Express pour l'Éden*, une certaine maturité, elle témoigne certainement d'une difficulté à s'affranchir des modèles et des stéréotypes. Francoeur, au même titre que la contre-culture québécoise, reste donc souvent à la « remorque de ce qui se fait ou s'est fait aux États-Unis<sup>283</sup> ».

---

<sup>281</sup> « Écrire au rétroviseur, c'est demeurer dans la pureté des idéaux de la contre-culture. Écrire au rétroviseur, c'est aussi viser sur le passé, le guetter du coin de l'œil, ne pas se laisser frapper par lui. Dans tous les sens, dans la révolte contre l'inacceptable, dans la volonté d'emprunter l'Express pour l'Éden, Francoeur demeure actuel et irréductible, comme le demeurent toujours les seuls vrais poètes. », Bernard Pozier, préface de Lucien Francoeur, *Entre cuir et peau*, op. cit., p. 17.

<sup>282</sup> Lucien Francoeur, *Travaux publics : Ars poetica !*, op. cit., p. 85.

<sup>283</sup> Lucien Francoeur, *25 poètes québécois 1968-1978*, anthologie, op. cit., p. 8.

### 3.3 L'Amérique « beat » de Jean-Paul Daoust

Jean-Paul Daoust, un autre représentant typique de la contre-culture, est né en 1946 à Valleyfield. Orphelin de père à l'âge de onze ans, il passe son enfance entre le Québec et les États-Unis où il se rend chaque été. Il est alors accueilli chez sa tante Aldora et son oncle Claude, qui possèdent un bar dans le Michigan, le *Sandbar*. À l'instar de beaucoup d'immigrants québécois, ceux-ci étaient allés aux États-Unis vivre le rêve américain. Comme il le souligne, ceux qui étaient partis aux États-Unis faisaient l'envie de ceux qui étaient restés au Québec :

Ceux qui sont partis, dans ma famille en tout cas, ont tous mené une vie meilleure économiquement parlant. The American Way of Life, c'est un autre mythe américain bien ancré, mais qui provient de la réalité, car en Amérique, c'est en partie vrai, tout est possible. Quand ma tante venait nous voir à Valleyfield au volant de sa rutilante Cadillac décapotable dans les années cinquante et soixante, elle virait la petite ville de Valleyfield (dont elle était native) à l'envers, et elle en était fière<sup>284</sup>.

Au début des années 1970, la mère de Jean-Paul Daoust épouse un richissime américain et déménage aux États-Unis. Si elle divorce cinq ans plus tard, elle continuera pendant plusieurs années encore à vivre au sud du Québec. Ce rapport familial à l'Amérique est déterminant pour Daoust, qui, au retour de ses voyages au pays de l'Oncle Sam, finit par « se rendre compte que nous étions, nous, les Québécois, des Américains qui parlions français<sup>285</sup> ».

En 1970, il obtient une licence en lettres et, en 1974, une maîtrise en lettres de l'Université de Montréal. Il devient par la suite professeur au département de français du Cégep Édouard-Montpetit. Collaborateur de revues aussi diverses que *Cul-Q*, *Hobo-*

<sup>284</sup> Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit., p. 245.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 239.

*Québec, Jeu, Spirale, APLF* ou *Lèvres urbaines*, il fait son entrée dans la littérature, comme il l'explique lui-même :

Par le mouvement de la contre-culture. [...] Là, j'ai découvert tout un univers littéraire animé par Denis Vanier, Josée Yvon, Lucien Francoeur, Claude Beausoleil, Yolande Villemaire, Paul Chamberland, Alain Fisette, Jean-Marc Desgent et plusieurs autres. Or ce mouvement venait des États-Unis dont les têtes d'affiche étaient Bourroughs, Ferlinghetti, Kerouac, Ginsberg... Physiquement et mentalement, j'ai été imprégné par l'Amérique, Amérique dans le sens de USA. Car, après j'ai découvert l'Amérique centrale et l'Amérique du Sud, mais ça, c'est une autre histoire<sup>286</sup>.

Tenant de l'américanité, il participe en juin 1984 au Colloque de Moncton, en Acadie, et trace avec Gérard Leblanc et Claude Beausoleil, entre autres, les cent lignes de notre américanité<sup>287</sup> :

- On avait fait un colloque à l'Université de Moncton et puis il y avait aussi des événements dans les bars, des lectures et tout et vraiment on était complètement éclaté toute la gang parce qu'on ne faisait pas juste en parler, on le vivait aussi. C'est peut-être ça la grande différence. Je veux dire, c'était pas juste un courant idéologique, c'était vraiment un courant viscéral, social.
- Une manière de vivre, de penser ?
- Oui, oui, absolument.
- L'oralité de la poésie était très importante aussi ?
- Ça vient un peu de là aussi, je pense. On s'est approprié le langage. On l'a sorti du texte, du livre, on l'a amené sur la place publique<sup>288</sup>.

En 1990, Daoust reçoit le prix du gouverneur général pour son livre *Les cendres bleues*, dans lequel il relate une histoire d'amour entre un enfant de 6 ans et demi et un jeune adulte de 20 ans. Ce poème autobiographique est aux dires de Jean-Paul Daoust une confidence intime<sup>289</sup>. Après l'écriture de ce livre, il décide de s'inscrire au doctorat

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>287</sup> *Les cent lignes de notre américanité : actes du colloque tenu à Moncton du 14 au 16 juin 1984*, Moncton, Éditions Perce-Neige, 1984.

<sup>288</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Jean-Paul Daoust*, Montréal, bar Saint-Sulpice, 24 octobre 2005, de 15h40 à 18h30.

<sup>289</sup> André Gervais, *Les cendres bleues*, « Du rapport d'un "Poème érotique" et d'un "Poème policier" », *Tangence*, « La science des écrivains », numéro 70, automne 2002.

en création littéraire de l'université de Sherbrooke et, sous la direction de Joseph Bonenfant, il rédige un poème moins personnel, « l'Amérique ». Son intention s'explique ainsi :

Faire un poème épique à la démesure de ce continent excessif, qu'il devienne lui-même une fresque éclatée, claquée sur cette Amérique du Nord enviée et huée par le monde entier. J'ai passé presque dix ans à ramasser des statistiques, des chiffres, pour bien ancrer le poème dans le réel. Je voulais que ces citations fassent partie intégrante de l'écriture poétique. C'était un défi important à relever. Et de plus, à travers toute cette démarche, je souhaitais évidemment donner ma vision personnelle de ce continent que je connais bien pour l'avoir visité si jeune, et surtout si souvent. Vous savez, j'ai vu New York du haut des airs quand j'avais onze ans lors d'un voyage privé dans l'avion d'un de mes grands-oncles qui habitait Springfield, Massachusetts. Cette vision m'a marqué pour la vie. Je me suis juré qu'un jour, j'habiterais cette ville. C'est ce que j'ai fait d'ailleurs en occupant le studio du Québec à New York dans les années quatre-vingt-dix. En fait, l'Amérique se veut un poème qu'on puisse habiter<sup>290</sup>.

Comme on lui demandait un volet théorique pour venir appuyer et éclairer sa démarche d'écriture ainsi que son poème, et qu'il refusait de le faire voyant mal ce qu'il pouvait ajouter à son travail, il abandonna son doctorat et entreprit des démarches pour faire publier son poème sans avoir obtenu le diplôme convoité. Dans ses propres mots :

J'ai fait ma scolarité à l'Université de Montréal pis ma thèse de doctorat... bien justement j'étais contreculturel. À un moment donné, je me suis contenté avec mon directeur de thèse. J'ai dit : « J'vas la sortir comme j'veux. » C'est dommage parce que j'ai manqué mon doctorat à cause de ça, mais bon. [...] À un moment donné, il [Joseph Bonenfant, son directeur de thèse] voulait une partie théorique. Je lui ai dit : « Il n'y en aura pas de partie théorique. Je l'ai faite ma scolarité, achale-moi pas avec la partie théorique, c'est ça. » Il m'a dit : « Oui, mais sans ta partie théorique, le jury ne te prendra pas. » Je lui ai dit : « D'abord, ils me prendront pas, je le fais pas. » Ça me tentait pas de faire une partie théorique sur l'Amérique, je lui ai dit : « Elle est dedans la partie théorique. » Je lui ai dit : « C'est des citations qui servent de tremplin à une image. Bon, je vais-tu faire 50 pages là-dessus ? »

---

<http://www.erudit.org/revue/tce/2002/v/n70/008487ar.html#no6>

<sup>290</sup> Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit., p. 240.

Ça me tentait pas alors il a pas voulu, on s'est chicané... j'ai décidé bon, je le publie pis fuck le doctorat ! En tout cas...<sup>291</sup>

En publiant ainsi en 1993, son recueil intitulé *L'Amérique*, Daoust trace un lien direct entre lui et le poète Beat américain Allen Ginsberg, à qui il fait, par le choix du titre de son poème, directement écho<sup>292</sup>. À l'instar de Ginsberg au cours des années 1950, Daoust livre avec son texte<sup>293</sup> sa vision de l'Amérique et surtout sa critique des États-Unis. Il s'agira donc d'étudier cette œuvre du poète québécois à la lumière de la Beat Generation et surtout d'Allen Ginsberg. En ce sens, il sera intéressant de voir comment Daoust, qui s'inscrit dans la mouvance contre-culturelle, est influencé par le relais américain et comment il inscrit la Beat Generation au sein de son poème. Par ailleurs, la réflexion de Jean-François Chassay à propos de l'influence des idéologies de la communication sur l'américanité québécoise<sup>294</sup> sera par ailleurs fort utile pour mener à terme cette étude.

Avec son poème *L'Amérique*<sup>295</sup>, Daoust fait une description des États-Unis à partir de statistiques, de marques commerciales, de mythes et de clichés propres à cette nation. Mélangeant le français et l'anglais, il livre de cette manière une vision des États-Unis d'Amérique telle que généralement entretenue par les tenants de la contre-culture québécoise<sup>296</sup>. Comme l'écrit Jean-Paul Daoust : « Montréal face à face, corps à corps

---

<sup>291</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Jean-Paul Daoust*, op. cit.

<sup>292</sup> Allen Ginsberg, *Howl and other Poems*, op. cit.

<sup>293</sup> L'Amérique est le deuxième poème du même titre de l'auteur. Le premier était paru dans Jean-Paul Daoust, *Poèmes de Babylone*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1982, p. 5.

<sup>294</sup> Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, op. cit., 1995.

<sup>295</sup> Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit.

<sup>296</sup> Claude Gonthier dans Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit., p. 226.

avec l'Amérique<sup>297</sup> », puisque cette description, ce poème, l'auteur l'écrit à partir de Montréal, d'où il observe le pays voisin. C'est donc par une connaissance télévisuelle, littéraire et culturelle que la pensée de Daoust s'élabore et non selon un vécu, bien que celui-là ait passé une partie de son adolescence au pays de l'Oncle Sam, « dans un bar de l'État du Michigan<sup>298</sup> ». En ce sens, Daoust donne raison à Jean-François Chassay qui affirme, dans *L'ambiguïté américaine*, que le relais américain arrive au Québec par le biais de l'idéologie des communications. En effet, selon Chassay, le rôle joué par la communication, dont l'idéologie ou l'utopie est née aux États-Unis, est primordial dans la définition de l'américanité québécoise<sup>299</sup>.

Daoust se laisse donc transporter par les informations qu'il reçoit, lit, s'approprie et utilise dans l'écriture de son poème, sa description des États-Unis, où l'on retrouve par ailleurs tous les grands thèmes propres à son univers poétique, c'est-à-dire les figures du dandy, de la ville et de ses bas-fonds, des bars, de la drogue et de l'homosexualité. Parfois un éloge, en d'autres occasions une critique, son « poème en cinémascope<sup>300</sup> » rappelle, par la typographie, les textes de E.E. Cummings et ceux de Lawrence Ferlinghetti dans *Pictures of the Gone World*<sup>301</sup>. Selon leur manière, Daoust laisse les mots tomber sur la page à l'instar de Pollock avec la peinture. Il écrit ses poèmes comme s'il peignait des toiles, osant prendre des libertés avec la syntaxe, la ponctuation, les majuscules, le vers, la césure et la présentation du poème sur la page. Il y a dans sa poésie, ainsi que dans celle de ces deux auteurs américains, une dimension visuelle

---

<sup>297</sup> Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit., p. 23.

<sup>298</sup> Jean-Paul Daoust, *Roses labyrinthes*, Paris, Castor Astral, 2002, quatrième de couverture.

<sup>299</sup> Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, op. cit.

<sup>300</sup> Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit.

<sup>301</sup> Lawrence Ferlinghetti, *Pictures of the Gone World*, San Francisco, City Lights Books, 1955.

omniprésente qui rend compte d'un monde chaotique et décousu par moments. Comme eux, Daoust compose ses vers dans une forme qui utilise toute la page afin d'octroyer le maximum d'effet à la lecture.

Par le titre du poème, la critique et l'éloge des États-Unis, il devient inévitable d'établir un rapprochement entre Daoust et la Beat Generation. En effet, Daoust se permet même, grâce à une note de bas de page, une définition du mouvement Beat afin d'éclaircir un vers où il inscrit le titre du roman le plus célèbre de Jack Kerouac, *On The Road* : « sur ses territoires règne l'odeur de l'aventure/ le parfum âcre de/ On The Road<sup>302</sup> ». Dans les mots de Daoust, voilà ce qu'est *On The Road* :

Roman américain (1957) de Jack Kerouac, chef de file des beatniks. Le mouvement beatnik s'opposait aux valeurs et au mode de vie américains (consommation effrénée, standing social, sédentarisme, etc.). Dans le roman, Jack Kerouac se met lui-même en scène alors que, par toutes sortes de moyens de locomotion (auto-stop, voitures "empruntées", wagons vides de marchandises...), il parcourt d'est en ouest le continent américain. L'expression *on the road* associe la recherche d'aventures au parcours du vaste territoire américain<sup>303</sup>.

Il apparaît évident que la vision de Kerouac et de la Beat Generation, telle qu'entretenu par Daoust, est très proche de celle de Francoeur et qu'elle s'est inspirée des idées reçues sur le roman de l'auteur de Lowell et de son mouvement. Encore une fois, la simple évocation du titre du roman ne sert qu'à suggérer l'appel de la route, la recherche d'aventures et le désir de non-conformité, tout comme Burroughs par exemple représente la consommation de drogue et qu'Oscar Wilde incarne à lui seul le dandysme. La Beat Generation est pour Daoust une composante de l'Amérique, une partie prenante

---

<sup>302</sup> Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit., p. 26.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 186.

du « show », au même titre que Marilyn Monroe, que Mickey Mouse et que General Motors. Il y fait référence comme pour le reste, rapidement, sans entrer dans les détails.

Si un rapprochement est possible entre son poème, celui de Ginsberg et l'univers de la Beat Generation, c'est, à vrai dire, surtout parce que comme ces derniers, Daoust fait à la fois l'éloge et la critique des États-Unis en les décrivant. Claude Gonthier le souligne en effet ainsi :

Après la Seconde Guerre mondiale, la littérature, sous l'influence du mouvement beatnik, puis du mouvement hippie, cherchera constamment à mettre en évidence les splendeurs et les tares de la société américaine. Dans *l'Amérique*, Daoust ne fait pas autre chose. Son regard se pose sur l'Amérique de façon critique et constate, par l'accumulation de faits et de données, que ce monde n'est pas aussi parfait qu'il prétend l'être et que, sous un discours qui tente de tout enjoliver, couvre une souffrance peut-être plus horrible qu'ailleurs parce qu'elle est constamment niée<sup>304</sup>.

Si les constats et les observations de Daoust sont appuyés de statistiques et de chiffres qui ponctuent le poème, comme par exemple « le 20 janvier 1986 il en coûte 560 000 \$ la minute pour une annonce télévisée au super-bowl<sup>305</sup> », celles-ci ne sont jamais réellement approfondies. Avec Daoust, tout est aplati, mis à un même niveau. Il y a chez lui, au même titre que dans les sociétés dominées par l'idéologie de la communication, un nivellement de l'information, tout est ramené au même dénominateur commun. Daoust, à l'instar de Jean-François Chassay et Gianni Vattimo, adhère à cette idée :

L'histoire contemporaine n'est pas seulement celle qui prend en vue les années qui nous sont chronologiquement les plus proches; plus rigoureusement, elle est l'histoire de cette époque où, par le biais de l'utilisation de nouveaux moyens de communication (la télévision en

---

<sup>304</sup> Claude Gonthier dans Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit., p. 223.

<sup>305</sup> Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit., p. 136.

particulier), tout tend à s'écraser sur le plan de la contemporanéité et de la simultanéité, produisant ainsi une dés-historicisation de l'expérience<sup>306</sup>.

Le lecteur se promène ainsi entre le nombre gargantuesque de références et de statistiques, d'une information à l'autre à toute vitesse, poussé par le beat, le souffle de Daoust.

De plus, la critique de Daoust formulée à l'égard des États-Unis, au même titre que son éloge, ne sort par des sentiers battus et répète les idées reçues, comme c'était le cas avec la Beat Generation. D'un côté, il y a cette image de l'Amérique capitaliste qui réussit, belle et opulente, sans problème, et, de l'autre, il y a les « anges déchus<sup>307</sup> », les laissés-pour-compte, les sans-abri, les pauvres qui se battent pour « leur part de lumière<sup>308</sup> ». L'association entre la pauvreté et les anges n'est pourtant pas nouvelle et rappelle la pensée de Kerouac, qui voyait dans les clochards, des sages, souvent des saints modernes, des « clochards célestes<sup>309</sup> ».

Le regard de Daoust est à la fois perplexe, fasciné et effrayé par l'Amérique, tout comme, à une autre époque, l'était celui de Ginsberg. En effet, pour ces deux auteurs, l'Amérique est à la fois objet d'éloge et de critique. Dans son poème *America*<sup>310</sup>, à sa manière et d'un ton toutefois beaucoup plus personnel, Ginsberg s'adresse directement à l'Amérique et lui dit ses quatre vérités dans une confession poétique où il remet en question la manière de vivre et de penser des Américains tout en montrant son

---

<sup>306</sup> Gianni Vattimo, *La fin de la modernité*, Paris, Seuil, 1987, p. 16, cité par Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, op. cit., p. 25.

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>308</sup> *Ibid.*

<sup>309</sup> Jack Kerouac, *Les clochards célestes*, traduit de l'anglais par Marc Saporta, Paris, Gallimard, 1990.

<sup>310</sup> Allen Ginsberg, *Howl and other Poems*, op. cit.

attachement à son pays : « It occurs to me that I am America<sup>311</sup>. » Le poème devient le lieu où le poète s'engage et prend position dans l'actualité tant politique qu'économique ou sociale, en s'interrogeant d'abord et puis en s'affichant ouvertement comme un fumeur de joints, un homosexuel, un lecteur de Marx, en somme tout ce qui aurait pu choquer de près ou de loin le lecteur dans le contexte de la chasse aux sorcières<sup>312</sup> de McCarthy. Le poème de Ginsberg, contrairement à celui de Daoust, est subjectif et livre une vision sombre de l'Amérique. C'est dans d'autres poèmes du même recueil, *Howl and Other Poems*, que Ginsberg fera l'éloge d'une certaine Amérique, principalement celle de la Beat Generation et des marginaux, et qu'il soulignera son admiration pour certains auteurs américains tel Walt Whitman.

Dans son poème, Daoust reprend et actualise à sa façon les thèmes qu'avait abordés Ginsberg dans les années 1950. À ce titre, il ne se distingue pas des autres tenants de la contre-culture québécoise, eux-mêmes inspirés par la contre-culture américaine. Comme le fait remarquer Claude Gonthier, « globalement, les thèmes proviennent de la contre-culture de la côte ouest américaine et les poèmes québécois se contentent d'en véhiculer les idéologies, du mouvement hippie à celui du flower power<sup>313</sup>. » Daoust se met à l'heure des États-Unis et refait en français à Montréal ce qui s'est fait en anglais là-bas. Il est, pour reprendre une de ses idées, en corps à corps avec l'autre, non pas pour se mesurer à lui, mais pour reproduire le mouvement et la vision de l'autre, écrire à l'instar des Beats et pourtant ici au Québec, à Montréal.

---

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>312</sup> Marie-France Toinet, *La chasse aux sorcières : le McCarthysme 1947-1957*, Bruxelles, Éditions Complexes, 1984.

<sup>313</sup> Jean-Paul Daoust, *L'Amérique : poème en cinémascope*, op. cit., p. 227.

Dans les autres recueils de Daoust, la Beat Generation apparaît de manière éparse. Par exemple, dans *Les lèvres ouvertes*<sup>314</sup>, le poète parle des « lèvres highway de Jack Kerouac<sup>315</sup> », reprenant ici le thème de la route, que lui inspire l'auteur de Lowell.

Dans *Poèmes de Babylone*<sup>316</sup>, il écrit un poème s'intitulant « l'Amérique<sup>317</sup> », où il avance ceci : « l'écriture américaine [est] aussi instantanée que son café<sup>318</sup>. » Force est de contaster ici le sarcasme avec lequel Daoust fait allusion à la « spontaneous writing » de Kerouac. Dans le même recueil, à l'instar de Kerouac<sup>319</sup> et de Francoeur<sup>320</sup>, Daoust fait à son tour un poème avec les néons de la ville et arrive ensuite, dans un autre texte, à la conclusion suivante : « L'âme de l'Amérique est un hamburger<sup>321</sup>. » Dans ce recueil, comme il le fera ensuite dans *l'Amérique*, Daoust critique déjà les États-Unis et en fait simultanément l'éloge, procédé qui, encore une fois, le rapproche de la Beat Generation.

Dans *Les versets amoureux*<sup>322</sup>, il écrit : « Je te ferai ce que William Burroughs a fait à sa femme<sup>323</sup>. » Il y fait référence à la mort de Joan Vollmer, que Burroughs a tuée en jouant à Guillaume Tell avec elle et en râtant sa cible<sup>324</sup>. S'il se sert de Burroughs ici, c'est peut-être pour évoquer la possibilité du meurtre.

---

<sup>314</sup> Jean-Paul Daoust, *Les lèvres ouvertes*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 2001.

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>316</sup> Paul Daoust, *Poèmes de Babylone*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1982.

<sup>317</sup> C'est le premier poème qu'il intitule ainsi. *Ibid.*, p. 5.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>319</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, *op. cit.*

<sup>320</sup> Lucien Francoeur, *Les néons las*, Montréal, L'Hexagone, 1978.

<sup>321</sup> Jean-Paul Daoust, *Poèmes de Babylone*, *op. cit.*, p. 85.

<sup>322</sup> Jean-Paul Daoust, *Les versets amoureux*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2001.

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>324</sup> <http://www.rooknet.com/beatpage/writers/burroughs.html>

Dans *Cobra et Colibri*, la présence de Burroughs se fait aussi sentir, cette fois grâce à la technique d'écriture que celui-ci a développée, le « cut-up ». En effet, Daoust s'en sert dans l'écriture d'un poème qu'il intitule simplement « Cut Up<sup>325</sup> ». Dans le même recueil, un autre poème rappelle à sa manière la philosophie Beat en plongeant le lecteur dans un univers d'alcool, de jazz, de projets de voyage, et surtout de descente aux enfers afin de mieux voir la lumière. Autrement dit, Daoust fait allusion dans ce poème à cette recherche de la béatitude à travers la défaite : « En attendant je maquille les heures d'alcool de jazz de poèmes de projets de voyages et si je coule à pic c'est pour mieux voir la vraie surface des choses<sup>326</sup>. »

Outre ces inscriptions directes, c'est surtout par les thèmes abordés qu'il se rapproche de la Beat Generation et d'Allen Ginsberg. On peut aussi souligner l'affirmation de son homosexualité, qui le lie à Ginsberg, ainsi que l'importance de l'oralité dans ses poèmes et celle des lectures publiques dans la vie et l'œuvre de l'auteur. Seulement, Daoust éprouve, comme Francoeur, du mal à se démarquer de ses modèles et des clichés qui leur sont rattachés.

---

<sup>325</sup> Jean-Paul Daoust, *Cobra et colibri*, Montréal, Éditions du Noroît, 2006, p. 51.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 106.

### 3.4 Raoul Duguay ou le chantre du « Kébèk »

Né en février 1939 à Val d'Or, en Abitibi, Raoul Duguay y passe son enfance entre la forêt, les sources<sup>327</sup>, la musique et l'école. Au cours des années 1950, il écrit dans les journaux étudiants, s'initie à la trompette et commence à s'intéresser à la poésie. Lors de son déménagement à Montréal, où il poursuit ses études à l'Université de Montréal en philosophie<sup>328</sup>, il fait deux rencontres importantes quant à l'écriture, soit Paul Chamberland et Gaston Miron. Il leur montrera ses poèmes<sup>329</sup>. Avec des amis, il fondera, en 1965, la revue *Passe-Partout*<sup>330</sup>, dans laquelle il publie ses premiers textes. Il donne aussi des lectures de poésie où il se fait remarquer, entre autres, par Jean-Pierre Lefebvre. Celui-ci lui propose un rôle dans son film *Mon amie Pierrette*<sup>331</sup>. À la même époque, Duguay devient critique littéraire pour la revue *Parti Pris*<sup>332</sup>. Il est aussi chroniqueur musical à l'émission « Carnets des arts » à Radio-Canada<sup>333</sup>.

En 1966, il publie son premier recueil, *Ruts*<sup>334</sup>, qui sera suivi en 1967 de *Or le cycle du sang dure donc*<sup>335</sup>. La même année, à la suite de sa rencontre avec Walter

---

<sup>327</sup> Raoul Duguay, *Réveiller le rêve; suivi de Ruts et de Or le cycle du sang dure donc*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996.

<sup>328</sup> Il y complétera sa scolarité de doctorat sans toutefois mener à terme son projet, ce qui lui vaudra des ennuis dans les années 1990. <http://www.ql.umontreal.ca/volume6/qlv6n05/n05dex06.html>

<sup>329</sup> Stéphane Martel, « Raoul Duguay : fragments d'une vie », P45 : journalisme créatif et autres chambardements, novembre 2004. Site web : <http://p45.ca/magazine/raoul-duguay-fragments-dune-vie/>

<sup>330</sup> Pour la revue *Passe-Partout*, Voir Raoul Duguay, *Réveiller le rêve; suivi de Ruts et de Or le cycle du sang dure donc*, op. cit., p. 81.

<sup>331</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>332</sup> Raoul Duguay à *Parti Pris*, *Ibid.*

<sup>333</sup> Raoul Duguay à *Radio-Canada*, *Ibid.*

<sup>334</sup> Raoul Duguay, *Ruts (poèmes érotiques)*, Montréal, Les Éditions Estérel, 1966.

<sup>335</sup> Raoul Duguay, *Or le cycle du sang dure donc (poèmes érotiques)*, Montréal, Les Éditions Estérel, collection « quoi », 1967.

Boudreau, il fonde le groupe musical l'Infonie<sup>336</sup> avec lequel il explore l'univers de la musique et du spectacle multimédia. En cette année de l'Exposition universelle de Montréal, il fonde aussi la revue *Quoi*<sup>337</sup>. Il participe en 1970, notamment avec Claude Péloquin et Gaston Miron, à la nuit de la poésie tenue au Gesù. Refusant de se conformer au système et pour déjouer les machines, il se rebaptise alors comme tous les autres « infomaniaques » et devient Raôul Luôar Yaugud Duguay. En inversant son nom, pense-t-il, il ne sera pas récupérable :

L'idée d'écrire nos noms à l'envers nous est probablement venue à la suite des cours de yoga quand nous pratiquions un exercice appelé « la chandelle » et qui consiste à se tenir sur la tête, les pieds en l'air. Le sens que j'accordais à ce revirement littéral était que si Raôul Duguay était récupérable par le système et identifiable par le numéro d'assurance sociale 333 333 333, luôaR yauguD était socialement irrécupérable et pourrait passer incognito dans les livres de l'État.<sup>338</sup>

Au cours des années 1970, il milite pour le Kébèk<sup>339</sup> libre et continue à œuvrer dans le domaine de la chanson. Dans le cadre de la Rencontre internationale de la contre-culture, qui a lieu à la Bibliothèque nationale du Québec, il entonne le Aum avec Allen Ginsberg :

À propos d'Allen Ginsberg, on s'était rencontrés à la rencontre de la contre-culture à la Bibliothèque nationale en je ne sais plus quelle année. On était sur la même affaire. Y avait fait chanter le Aum et j'avais surenchéri. Sans prétention, j'ai une voix qui est plus intéressante que la sienne sur le plan strictement vocal et moi, je faisais déjà de la méditation active. Et moi, je l'ai fait en harmonie, je l'ai chanté en harmonie pis c'est là qui s'est intéressé à moi, d'une certaine manière<sup>340</sup>.

---

<sup>336</sup> « L'Infonie » in Roger Chamberland et André Gaulin avec la collaboration de Claude Légaré, Pierre G. Mailhot et Richard Plamondon, *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui : anthologie*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 468.

<sup>337</sup> Raôul Duguay, *Réveiller le rêve; suivi de Ruts et de Or le cycle du sang dure donc*, op. cit.

<sup>338</sup> Raôul Duguay, *L'Infonie : le bouttt de touttt*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2000, p. 3+3+3/3.

<sup>339</sup> Raôul Duguay, *Réveiller le rêve; suivi de Ruts et de Or le cycle du sang dure donc*, op. cit., p. 82.

<sup>340</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretien avec Raôul Duguay*, Montréal, Bar L'Île Noire, rue Ontario, 31 mars 2006.

Lorsqu'il est sur scène, Duguay aime provoquer et se fait surtout connaître pour son excentricité.

Au cours de la décennie 1970, il publie trois recueils dont *Lapokalypso*<sup>341</sup>, *Manifeste de L'Infonie*<sup>342</sup> et *Musique du Kebek*<sup>343</sup>. Il réalise et scénarise un film, *O ou l'invisible enfant*<sup>344</sup>, tout en participant aux diverses revues associées à la contre-culture québécoise comme *Mainmise*, *Barre du jour* et *Herbes Rouges*. Toujours vêtu de manière excentrique, il décide de faire carrière solo en tant que chanteur et lance le disque *Alllo toutlmond*<sup>345</sup>, où figure la chanson qui le fera le plus connaître : *la Bittt à Tibi*. Après ce disque, Duguay tentera toujours avec de nouvelles créations de retrouver le succès de cette chanson sans jamais y parvenir. Au début de la décennie suivante, paraissent ses disques *Chanteur de pommes*<sup>346</sup> et *Vivant avec toullmond*<sup>347</sup>. Il met ensuite la poésie, la chanson et la scène de côté pour devenir tour à tour animateur de radio<sup>348</sup>, pédagogue<sup>349</sup> et conférencier<sup>350</sup>. Au cours des années 1990, après une dizaine d'années de silence littéraire et musical, il publie quatre ouvrages, *Réveiller le rêve*<sup>351</sup>, *Nu tout nu*<sup>352</sup>, *le bouttt*

---

<sup>341</sup> Raùl Luòar Yaugud Duguay, *Lapokalipsò*, Montréal, Éditions du Jour, 1971.

<sup>342</sup> Luòar Raùl Duguay Yaugud, *Manifeste de l'Infonie : toutartbel*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.

<sup>343</sup> Raùl Duguay, *Musiques du Kebek*, Montréal, Éditions du Jour, 1971.

<sup>344</sup> Raùl Duguay, *O ou l'invisible enfant*, Montréal, Office national du film du Canada, 1972.

<sup>345</sup> Raùl Duguay, *Alllo toutlmond*, Mississauga, Capitol, 1975.

<sup>346</sup> Raùl Duguay, *Chanteur de pommes*, Montréal, Trente-Trois, 1977.

<sup>347</sup> Raùl Duguay, *Vivant avec toullmond*, Mississauga, Capitol, 1978.

<sup>348</sup> Animateur de l'émission hebdomadaire de trois heures *Le Voyage*, à la radio de la SRC en 1981, et de l'émission radiophonique *Nouvel Air* sur le réseau de Télémedia en 1989. <http://www.raoulduguay.net>

<sup>349</sup> *Ibid.* Raùl Duguay a enseigné la philosophie à l'Université de Montréal et au Cégep Maisonneuve. Depuis quelques années, il donne différents ateliers de techniques vocales, d'interprétation, d'écriture chansonnière, de mise en scène et de direction artistique.

<sup>350</sup> *Ibid.* Raùl Duguay travaille pour *Archétype-Inter* et donne des conférences sur divers thèmes allant de la gestion du stress à la gestion du changement et des ressources humaines pour ne citer que ceux-là. Il est aussi conférencier pour la coalition québécoise pour une gestion responsable de l'eau, *Eau Secours !*

<sup>351</sup> Raùl Duguay, *Réveiller le rêve; suivi de Ruts et de Or le cycle du sang dure donc*, op. cit.

<sup>352</sup> Raùl Duguay, *Nu tout nu : le rêveur réveillé*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997.

de toutt<sup>353</sup>, *Entre la lettre et l'esprit*<sup>354</sup>, puis il sort à nouveau un disque sous le titre *Caser*<sup>355</sup>, cette fois avec la collaboration et l'aide de Claude Dubois.

Le lien qui unit l'œuvre et la personne de Raoul Duguay à la Beat Generation se situe principalement du côté d'Allen Ginsberg. Sans être Beat ou beatnik, Duguay s'inscrit en effet dans un parcours en plusieurs points similaire à celui de l'auteur américain. Sa démarche et ses idées s'inscrivent toujours dans une certaine continuité avec la Beat Generation. À ce titre, certains critiques ont déjà rapproché sommairement Duguay de Ginsberg, ou encore Duguay et l'Infonie de Kerouac et de la Beat Generation. Comme l'avance Victor-Lévy Beaulieu :

L'Infonie a donc des points en commun avec la Beat Generation qui a vu le jour aux États-Unis dans les années 1960. Les gars de la Beat Generation groupés autour de Jack Kerouac, d'origine canadienne-française, voulaient trouver un sens nouveau à la vie. Ils se sont livrés à toutes les expériences, tant littéraires que musicales, et ont créé, aux États-Unis, un nouveau romantisme. « Si les gestes ont changé, le goût reste le même » a chanté Jean-Pierre Ferland. Les poètes de la Béatitude, que ce soit Ginsberg, Corso ou Kerouac, ont poussé loin cette recherche à laquelle s'est attelé le char de l'Infonie et qui est de former dans un univers moderne robotisé dont on désapprouve les manifestations, des mondes parallèles où l'on n'apprend plus à faire la guerre mais l'amour<sup>356</sup>.

Il s'agira donc, à partir de la vie et de l'œuvre du poète québécois, d'étudier ce qui l'unit à Ginsberg et à la Beat Generation au-delà du fameux Aum des années 1970.

---

<sup>353</sup> Raoul Duguay, *L'infonie : le boutt de toutt*, op. cit.

<sup>354</sup> Raoul Duguay, *Entre la lettre et l'esprit*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2001.

<sup>355</sup> Raoul Duguay, *Caser*, Les disques Pingouin, 1999.

<sup>356</sup> Victor-Lévy Beaulieu, « Spectacle total et libérant », *Perspectives*, 17 octobre 1970, p. 39.

Il faut d'abord mentionner que Raoul Duguay arrive à la poésie par l'intermédiaire de la musique et du jazz. Pour lui, la poésie est un cri de révolte, un cri d'espoir contre l'aliénation, pour la libération de l'esprit et du corps. Ce cri, il le rapproche de celui que les Noirs laissaient entendre avec le jazz. En effet, pour Duguay, « le cri du Québec est analogue à celui de la négritude, d'où cette accoutumance avec le jazz<sup>357</sup> ». Celui-ci adhère à la thèse de Pierre Vallières, qui, dans *Nègres blancs d'Amérique*<sup>358</sup>, explique la situation des Québécois à la lumière de celle des Noirs américains. En ce sens, il est intéressant de souligner que les Beats ont été qualifiés par Norman Mailer de « White Negroes of America<sup>359</sup> », alors qu'il expliquait le phénomène Beat à la lumière de la culture des Noirs.

Si les Noirs avaient été aliénés à cause de la couleur de leur peau, les Beats l'avaient été à cause de leur marginalité, et les Québécois, eux, à cause de leur langue. Comme les Noirs et les Beats, les Québécois étaient victimes de ségrégation et, comme eux, c'est par la poésie et la musique que s'exprimaient leur colère, leurs revendications, et surtout leur désir de libération :

Le choix de la technique formelle s'appuyait sur la situation historique et sociopolitique réelle des Noirs en Amérique, *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières, qui explicitait la condition humaine de la négritude et s'en servait pour brosser le portrait de l'aliénation de la québécoité, m'a tout autant inspiré la nécessité de signifier mon engagement politique en empruntant à une culture dominée la forme même de la libération. En 1914, quand la négritude jazzait son cri pour la première fois dans certains bars chics de Paris, peu de Français avaient compris le rapport entre ségrégation raciale et ségrégation linguistique. Patrick Straram, chroniqueur à Parti Pris,

---

<sup>357</sup> Raoul Duguay, *Réveiller le rêve; suivi de Ruts et de Or le cycle du sang dure donc*, op. cit.

<sup>358</sup> Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique : autobiographie précoce d'un « terroriste » québécois*, Montréal, Parti Pris, 1967.

<sup>359</sup> Norman Mailer, « White Negro » in Ann Charters, Ed., *The Portable Beat Reader*, New York, Viking, 1992, p. 582.

avait déjà compris le rapport entre l'aliénation des Noirs à cause de la couleur de leur peau et l'aliénation des Québécois à cause de leur langue. Or, l'histoire du jazz, du negro spirituel au free-jazz (New thing) est essentiellement un cri en réaction contre la situation sociale des Noirs aux États-Unis. [...] Au milieu des années soixante, j'écoutais du jazz, de la musique contemporaine et les classiques Monteverdi, Bach et Mozart. J'aimais écouter les jazzmen classiques, puis ceux qui remettaient le jazz en question : Ornette Coleman, John Coltrane, Archie Shepp, Albert Ayler, Sun Ra, Miles Davis, etc. En tant que Québécois, je m'identifiais à cette blessure, à cette déchirure, à ce cri de révolte de l'esclavage prenant conscience de ses chaînes. La trituration du langage musical, souvent exprimée par le hurlement strident, l'attaque continue, le phrasé chaotique, la mélodie stagnante, les harmonies dissonnantes, les rythmes trépidants, donnait à cette émotion exacerbée une intentionnalité qui perçait mon âme<sup>360</sup>.

Dès le départ, la poésie de Duguay se veut en réalité marquée par ce désir de libération et d'exploration si cher, par ailleurs, aux tenants de la Révolution tranquille. Comme le souligne Duguay : « J'entendais dans tous les arts le crépitement de la liberté. Ma poésie ne pouvait faire autrement qu'en être l'écho<sup>361</sup> ».

Sa poésie se veut ainsi, à l'instar de la poésie de la Beat Generation, façonnée par la culture noire, et surtout par le jazz. Cette musique participe de la libération du poème et donne le rythme aux vers tout en rendant le poète particulièrement sensible à l'oralité. De fait, le poème pour Duguay doit être lu à voix haute, il doit être entendu. Il écrit avec les mots comme il joue de sa trompette. À l'instar de Kerouac et de Ginsberg, sa langue est son instrument, et les mots qu'il utilise sont par conséquent destinés non seulement à être lus mais surtout à être joués et écoutés en public : « Ma poésie était destinée à être dite, chantée et créée, l'écrit devenait le moule de la voix<sup>362</sup>. » Comme il le souligne au début

---

<sup>360</sup> Raoul Duguay, *Réveiller le rêve; suivi de Ruts et de Or le cycle du sang dure donc*, op. cit., p. 84.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>362</sup> *Ibid.*

de *Or le cycle du sang dure donc*, « à lire à voix haute<sup>363</sup>. » Le poème est le souffle, et la parole le son et le sens. Il est une musique. Et dans cette musique, dans cette écriture, tous les registres de langue sont présents et jouent avec le rythme et la sonorité même des mots. Comme Duguay le dit lui-même :

Je considérais que la fonction sociale du poète était non seulement de refléter la ségrégation des niveaux de langage, des niveaux de conscience et des couches sociales, mais de les dépasser en les intégrant tous. Je ne voyais pas de véritable contradiction entre l'homme qui va lire son journal à la taverne pour savoir à quelle heure vont passer les chars allégoriques et l'homme qui lit, dans le texte, l'allégorie de la caverne de Platon<sup>364</sup>. [...] Il est certain que la musique concrète, dans ses collages de bruits et sonorités insolites, que la musique électronique, dans ses modifications et inventions de sons, que la musique contemporaine, dans ses transformations de la tonalité et de la structure même de la musique ont eu un impact réel sur ma perception du son et du rythme dans ma poésie<sup>365</sup>. [...] La poésie ne m'est pas venue des poètes mais en premier lieu des musiciens de jazz<sup>366</sup>.

Le poème devient un lieu de composition purement sonore. Duguay donne de l'importance à la sonorité et travaille avec la musique des mots, allant même jusqu'à écrire certains vers de ses poèmes avec des onomatopées. Il faut se rappeler à titre d'exemple le poème « Swing de l'instinct » :

jazz il  
lumination de nos  
instincts di  
onysiaques enluminure du langage des  
cavernes de nos âmes de nos corps jazz jazz jazzzzz

percuterai ton nom sur  
peaux  
de bamboula toute la bat  
toute la bat bat bat bat bat

---

<sup>363</sup> *Ibid.*

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>366</sup> Raoul Duguay cité par Thérèse Dumouchel dans *Parti pris*, vol.5, nos 2 et 3, octobre - novembre 1967 cité dans Raoul Duguay, *Réveiller le rêve; suivi de Ruts et de Or le cycle du sang dure donc*, op. cit., p. 331.

terie de mes  
cris i  
nondés de joie

y y y y y  
passer  
à à à à à  
contretemps  
et et et et  
tournera  
à à à à à  
contresangs

je  
t'aimerai t'aimerai t'aimerai t'aimerai et  
nos  
nos genoux nos genoux nos genoux bop  
bi bop di dou bop di bop dou

cement s'entrou  
vriront et je...<sup>367</sup>

Le travail effectué par Duguay sur l'oralité ne passe pas inaperçu et n'est pas sans rappeler la poésie du poète Beat Bob Kaufman, qui poussa la transcription de l'oralité et le travail sur le son à un degré difficilement égalable avec son poème « Crootey Songo » uniquement composé d'onomatopées<sup>368</sup>. La transcription de l'oralité et des registres de langue est très importante au sein de la poésie Beat et de celle de Duguay. Il y a cette idée commune qu'il est important d'être entendu, quitte à provoquer pour y parvenir :

La provocation était fondamentale. Catarsysme [sic] est un mot qui m'est venu d'Artaud et d'un autre auteur de théâtre. L'aliénation est une provocation pour anihiler les identités. Réponse à ça : pour sortir de l'humiliation, tu dois devenir le provocateur du provocant, du provocateur. Tu dois affronter et tu dois risquer de te casser la gueule mais tu dois le dire,

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 178-179.

<sup>368</sup> Bob Kaufman, *Sardine dorée/ Solitudes*, traduit de l'anglais par Claude Pélieu, Mary Beach et Jacques François, Paris, Christian Bourgois, 1997, p. 110. « Derrat selgelations, flo goof baber,/ Scrash sho dubies, wago wailo wailo./ Geed bop nava glied, nava glied nava, /Spleerieder, huyedist, hedacaz, ax-, o, o// Deeredition, boomedition, squom, squom, squom./ Deebeetstrawist, wapago, locpest, locoro, lo./ Voometeyereepetiop, bop, bop, bop, whipolat. / Deget, skloko, kurritif, plog, mangi, plog mangi, / Clopo jago bree, bree, asloopered, akingo laby./ Engpop, engpop, bop, ploplo, bop, bop. »

tu dois provoquer et là seulement est le catarsysme [sic]. C'est-à-dire tu dois lâcher le cri et tu vas dire : « toé mon tabarnak! » Tu dois te choquer et à toute violence, tu mets ta violence, mais chez moi, jamais la violence ne va plus loin que le verbe. Jamais je vais dire que je vais tuer quelqu'un parce que je ne suis pas d'accord, qui qu'il soit... mais je peux lui dire ce que je pense. À violence mentale, violence mentale par le verbe et c'est l'arme suprême. Je l'ai dit : « la parole est mon acte suprême. » Je le dis<sup>369</sup>.

La poésie devient un moyen de communication qui a un but avoué d'atteindre l'autre, à n'importe quel prix.

Avec cette transcription de l'oralité et des registres de langue, le poème se libère dans sa typographie et dans l'agencement des vers sur la page. Les mots sont maintenant découpés et placés afin de refléter le son, à l'instar d'une partition. Ils n'obéissent plus à un cadre fixe ou à des normes précises. Libéré dans la forme, le poème s'écrit aussi dorénavant sans ponctuation, cette fois à l'instar de Saint-Denys Garneau : « J'applaudissais à cette libération [celle de Garneau d'écrire sans points ni virgules] de la ponctuation en l'adoptant dans mon écriture<sup>370</sup>. » Comme le poète, le poème se libère et s'éclate.

Avec sa poésie, Duguay célèbre principalement la langue, le corps et le pays tout en entretenant un constant désir de libération sexuelle, morale et intellectuelle. Le poète s'engage au sein même de sa poésie. Duguay n'est pas dans sa tour d'ivoire, mais bien au milieu de la foule, parmi les hommes et il les invite dans sa marche, dans sa quête, dans sa création :

Après avoir donné des spectacles de poésie auxquels ont participé plus de 3 000 personnes, je crois être en mesure d'affirmer qu'il est possible de faire

---

<sup>369</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretien avec Raoul Duguay*, op. cit.

<sup>370</sup> Raoul Duguay, *Réveiller le rêve; suivi de Ruts et de Or le cycle du sang dure donc*, op. cit., p. 73.

du spectateur un participant actif à la création d'une œuvre d'art conçue comme ouverte et globale, c'est-à-dire comme une synthèse et une complémentarité des arts audiovisuels<sup>371</sup>.

Vie en commune, exploration des possibilités poétiques, musicales, psychiques, amoureuses, sexuelles... L'idée de libération est chez lui partout. Son engagement passe par l'art et dans cette constante volonté, propre aux Beats associés à la contre-culture et à la révolution psychédélique<sup>372</sup>, d'atteindre l'autre, de communiquer, d'aller dans la foule et d'entrer en interaction avec le public, d'être actif dans les débats de société et de provoquer des réactions. Il s'avère que pour Duguay comme pour Ferlinghetti : « Only the dead are disengaged<sup>373</sup>. »

Si Duguay, à l'instar de Ginsberg, clame sa contestation, c'est qu'il veut changer l'ordre des choses, s'affranchir du passé, se libérer tant intellectuellement que physiquement ou encore sexuellement. En fait, Duguay est un homme de son temps. Avec le début des années 1960, le Québec entre dans la modernité. C'est la révolution tranquille qui s'amorce et, avec elle, le désir de libération, d'affranchissement, le rêve d'un pays, d'un homme nouveau, qui se répendent dans l'esprit de certains comme Duguay et Péloquin. Refusant le passé de colonisés des Québécois, ces derniers s'inscrivent dans l'ici et le maintenant, et fondent leurs espoirs sur cet homme nouveau qu'on peut rapprocher, à certains égards, à celui qu'annonce la nouvelle vision de la Beat.

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>372</sup> Timothy Leary a préparé la révolution psychédélique avec entre autres Allen Ginsberg et Lawrence Ferlinghetti. Voir Timothy Leary, *Flashbacks : A Personal and Cultural History of an Era, an Autobiography*, Los Angeles/New York, J.P. Tarcher, 1990.

<sup>373</sup> Barry Silesky, *Ferlinghetti, the Artist in his Time*, New York, Warner Books, 1990, p. 83.

En effet, l'idée de l'homme nouveau est proche de celle de la nouvelle vision que partageaient les Beats au cours de la formation du groupe pendant qu'ils fréquentaient ou gravitaient autour de l'Université Columbia, dans le New York des années 1940. Allen Ginsberg, Lucien Carr et Jack Kerouac, à la suite de Rimbaud, croyaient à une révolution possible, à un changement des consciences à partir de l'art et du bouleversement des sens. C'est à partir de là et principalement sous l'influence de Burroughs qu'ils commencèrent à s'intéresser aux drogues, puis aux religions orientales. À ce moment-là, l'expérience était et restait exclusivement d'ordre intime. Il faudra attendre environ 20 ans avant que les Beats participent aux activités sociales et qu'ils veuillent « propager » leurs idées de révolution avec les tenants de la contre-culture<sup>374</sup>. Chez Duguay, l'homme nouveau prend naissance grâce à l'art et s'inscrit dans une mouvance révolutionnaire. Comme l'a écrit Jean Basile à propos de l'Infonie :

Bien sûr, nous avons pensé à la révolution et il faut que la révolution soit radicale. Ça, ce n'est pas possible. Alors, il vaut mieux la manière douce, celle de la révolution intérieure, celle de la prise de conscience intérieure. Ici, comme dans la société nord-américaine, tout l'ordre est à refaire. Il ne faut pas que les gens soient employés, il ne faut pas que les gens soient pensés. L'Infonie veut retourner à l'enfance de l'art et cette enfance de l'art englobe tout<sup>375</sup>.

Il y a donc pour Raoul Duguay cette idée qu'il faut combattre l'aliénation québécoise et qu'il faut rêver, trouver la liberté dans le rêve, libérer l'âme poétique, l'âme

---

<sup>374</sup> Avant les années 60, même lors de l'émergence du groupe, la littérature Beat était une affaire plutôt « underground ». Peu d'auteurs étaient présents dans les débats sociaux et les médias (Ginsberg et Corso étaient en Europe; Burroughs au Mexique et à Tanger, Snyder et Whalen au Japon...). Il n'y a que Kerouac qui « subissait », après la parution de *On the Road*, en 1957, la popularité de la Beat et des beatniks. « Subissait » parce que, visiblement, la récupération du mouvement par la société de consommation et Hollywood (qui adapta pour ne pas dire transforma un de ses romans en le tournant au ridicule) le fit sombrer dans une profonde dépression. À ce titre, il est d'ailleurs regrettable qu'il n'ait pas eu le temps de terminer le roman dont il avait commencé le plan quelques semaines avant de mourir. Roman dans lequel il aurait raconté comment le succès peut briser des vies, et plus particulièrement la sienne.

<sup>375</sup> Jean Basile dans Raoul Duguay, *L'infonie : le bouttt de touttt*, op. cit, p. 33+ 33/3+ 33/3 + 3 + 3 + 3/3 + 3/3.

d'un peuple. À l'instar de Jean Désy, il pense « [qu'] il faut rêver d'abord, ensuite comprendre et raisonner<sup>376</sup> ». Le rêve conduira le poète vers l'homme nouveau, vers le pays naissant, à faire et à construire dans le présent, l'ici et le maintenant. Il y a ce désir chez Duguay de s'affranchir du passé québécois, de se désaliéner en poursuivant, d'une certaine manière, le travail des signataires du Refus global : « L'Infonie était la continuité, en plus joyeux et en plus fou, du refus global de Borduas<sup>377</sup>. »

À ce désir de rêve et de désaliénation, où l'on peut déceler les traces de l'influence d'Albert Memmi<sup>378</sup>, il faut ajouter le désir de se démarquer du voisin du sud, les États-Unis. Car ils sont à leur manière des colonisateurs du peuple québécois. Pour Duguay, les États-Unis ne sont pas une alternative ni une source de fascination. Duguay n'est pas attiré par eux, contrairement à Lucien Francoeur, par exemple. Au contraire, il entretient une certaine réticence face au pays de l'Oncle Sam.

Parce que le Québec est, selon lui, colonisé commercialement par le voisin du sud, il juge normal, en tant que Québécois, de vouloir s'affranchir de celui-ci tout en s'y mesurant. Il y a en Duguay et au sein de l'Infonie un refus de l'unidimensionnel commercial et technologique américain. La technologie est certes acceptée et désirée, mais il faut, selon lui et son groupe, l'humaniser, la rendre intime et chaleureuse, surtout ne pas tomber dans la mécanisation de l'homme. À l'instar de Jean-Paul Daoust, Duguay

---

<sup>376</sup> Raoul Duguay, *L'Infonie : le bouttt de touttt*, op. cit.

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 3+3+3/3+3/3.

<sup>378</sup> Albert Memmi, *Portrait du colonisé. Précédé du Portrait du colonisateur, et d'une préf. de Jean-Paul Sartre. Suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés ?* Montréal, L'Étincelle, 1972.

donne ici raison à Jean-François Chassay, qui stipule que le relais américain passe par l'idéologie des communications.

De plus, aux États-Unis, les poètes Beats faisant partie de la contre-culture militent contre la guerre au Vietnam. Ils contestent le gouvernement et le mode de vie américain en organisant la révolution psychédélique et en y participant avec Timothy Leary. Avec ce dernier, naît l'espoir que les hommes peuvent se libérer, aspirer à autre chose, à un monde nouveau, par la poésie, la méditation et les drogues, particulièrement le LSD. Les portes de la perception sont là pour tout le monde, chacun n'a qu'à les ouvrir, et la réalité commencera à changer. Par la poésie et la musique, les poètes s'engagent en ce sens à annoncer la « bonne nouvelle » du LSD. Ils sont contre la culture dominante et s'opposent ouvertement au système en place. Comme le montre si bien le film *Growing up in America*<sup>379</sup>, celui-là finira par les récupérer au cours des années quatre-vingts, la plupart des tenants de la contre-culture s'étant alors « recyclés » en hommes d'affaires ou en millionnaires grâce à leurs œuvres ou à la vente de leurs archives<sup>380</sup>. Certains, comme Ginsberg, vont même aller jusqu'à faire de la publicité<sup>381</sup>. Il faut rappeler à ce titre cette fameuse intervention de William Burroughs : « Jack Kerouac may have opened a million coffee bars and sold a million pairs of Levis to both sexes<sup>382</sup>. »

---

<sup>379</sup> Morley Markson, *Growing up in America*, USA, 1988, 90 minutes.

<sup>380</sup> En 1994, Allen Ginsberg vend ses archives à l'Université de Stanford pour un million de dollars. Graham Caveney, *Hurler de joie : la vie d'Allen Ginsberg*, traduit de l'anglais par Jean Guiloineau et Catherine Pierre, Paris, Mille et une nuits, 1999, p. 199.

<sup>381</sup> <http://www.library.ucla.edu/libraries/special/beats/faithful.htm>

<sup>382</sup> William Burroughs, « Remembering Jack Kerouac » in *The Adding Machine : Collected Essays*, London, John Calder Publishers, 1985, p. 180.

Au Québec, les poètes ne vont pas à l'encontre de la culture en place même s'ils la bouleversent. Comme les membres du Parti québécois et les tenants de la Révolution tranquille, ils rêvent d'un pays et d'un homme nouveaux. La contestation, l'affirmation de soi est autre : tournée non pas contre un gouvernement et une guerre, mais vers un présent et un homme nouveau, à créer, en devenir. Ils fondent un projet d'avenir au présent, comme le définit d'ailleurs assez bien Lucien Francoeur :

Ici, c'est l'envers de l'idée de contre-culture qui a été mis de l'avant. Le mouvement québécois, l'idée du Québec libre, c'était de fonder un pays et de sauver une culture alors que les mouvements contre-culturels américains et mai 68, c'était de jeter à terre des pays. On est apparus aux yeux de ces gens-là comme très conservateurs. Mais nous, le vivant, on le voyait pas comme ça. On le voyait comme étant quelque chose de pur et de noble, parce qu'on se voyait dans un combat contre un pays qui était le Canada et on ne voyait pas l'absurdité de la contradiction d'être en train de vouloir fonder un pays à partir d'un autre pays en se scindant, donc c'est difficile à comprendre comment on pourrait continuer à dire que ça a été un mouvement contre-culturel sauf pendant l'illusion d'un moment qui a été de 1965 à 1975. Il y a une décennie, là où le mouvement québécois, l'aspiration à l'indépendance, n'a pas été aliéné par le nationalisme. Donc, pendant cette période-là, à dire : « Je droppe de l'acide, vive le Québec libre »! Tout ça semblait aller de soi parce qu'il y avait comme une idée peut-être que le Québec deviendrait une grande commune, une nouvelle société. Pendant ce moment-là, on n'a jamais pensé qu'on était en train de recréer les *patterns* de toutes les sociétés de tous les états-nations<sup>383</sup>.

Dans cet esprit, Duguay s'inscrit dans l'esthétique de la fondation, dont parle Pierre Nepveu dans *l'Écologie du réel*, en participant à la fondation du pays qu'il célèbre encore et encore. Ce n'est pas un hasard si, dans les années 1990, il se présente comme député pour le Parti québécois<sup>384</sup> et qu'il rêve encore aujourd'hui au pays à bâtir. Comme il le souligne lui-même : « Nous étions des rêveurs réveillés. Nous voulions réveiller le

---

<sup>383</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretiens avec Lucien Francoeur, op. cit.*

<sup>384</sup> <http://www.quebecpolitique.com/election/comtes/c-brome-missisquoi.html>

monde<sup>385</sup>. » Et le rêve passait par la création du pays, de l'homme nouveau, ou y aboutissait.

En poursuivant avec la pensée de Nepveu, il est intéressant de noter que Duguay s'inscrit aussi dans l'esthétique de la transgression par le biais de sa participation à la révolution psychédélique de Leary qui a fait ses émules ici<sup>386</sup>, et par son désir criant de libération peu importe le domaine. Son attrait pour la transgression se manifeste évidemment sur scène, lorsqu'il lit ses poèmes : sa manière est nouvelle et va à l'encontre de ce qui s'était fait avant lui en matière de lecture publique. À ce titre, Duguay va parfois insulter quelques auditeurs, comme en témoigne Armande St-Jean : « C'est pourquoi il se réjouit, à la fin du spectacle, de voir ce bonhomme indigné grimper sur la scène et réciter son poème, dans le but de réparer l'insulte faite à la poésie<sup>387</sup>. » Duguay n'hésite pas à provoquer. Cela fait partie de sa démarche, et de la façon d'être et de penser de l'Infonie en général qui « représentait la permission d'être soi-même et d'être libre. De s'exprimer totalement et de s'abandonner à des folies absolument incroyables où tout était permis et absolument personne ne nous arrêtait<sup>388</sup> ». Comme le souligne Duguay lui-même : « Dans un monde qui nous semblait se robotiser, se commercialiser de plus en plus, la quête d'un universalisme absolu nous allumait, incendiait nos esprits, rendait nos paroles brûlantes d'espoir d'un monde meilleur<sup>389</sup>. »

---

<sup>385</sup> Raoul Duguay, *L'Infonie : le bouttt de touttt*, op. cit, p. p. 3+3+3/3+3/3.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 3+3+3/3+3/3.

<sup>387</sup> Armande St-Jean, « Raoul Duguay, son et lumière de la poésie », *Perspective*, no 17, 27 avril 1968, p. 46.

<sup>388</sup> Stéphane Martel, « Raoul Duguay : fragments d'une vie », P45: journalisme créatif et autres chambardements, novembre 2004. Site web : <http://p45.ca/magazine/raoul-duguay-fragments-dune-vie>, op. cit.

<sup>389</sup> Raoul Duguay, *L'Infonie : le bouttt de touttt*, op. cit, p. 3+3+3/3+3/3.

Pour ce qui est de l'esthétique de la ritualisation, Duguay la rejoint grâce à son intérêt pour les philosophies et religions orientales, dont il va s'inspirer et inscrire les rites dans ses œuvres tout en les intégrant et en les adaptant à sa vie quotidienne, et ce, à l'instar de ce qu'ont fait avant lui les membres de la Beat Generation. Comme le stipule Victor-Lévy Beaulieu :

Face à une matérialisation toujours plus grande de la société consommatrice, il n'y a, selon l'Infonie, qu'une solution : récupérer les valeurs spirituelles de l'Orient. Le rite n'a qu'un objectif : faire prendre conscience de soi, éveiller à l'amour. Presque tous les infoniaques font du yoga, lisent le grand sage indien Aurobindo et étudient le zen. Exactement comme les « vagabonds célestes » de la Beat Generation<sup>390</sup>.

Pour les Beats et pour Duguay, qui était à l'origine, comme Kerouac, destiné à devenir prêtre<sup>391</sup>, le poème est une prière qui vise à modifier les perceptions, à éveiller les gens, à « libérer le mental de ses attaches spatio-temporelles. Dans le but de purifier le corps, le cœur et l'esprit<sup>392</sup> ». Ils reconnaissent à la poésie une dimension mystique, religieuse. Duguay se perçoit comme un éveilleur de conscience, au même titre qu'Allen Ginsberg, lequel par ailleurs affirmait être son propre gourou<sup>393</sup>. De son côté, Kerouac se percevait ou encore était perçu par d'autres comme un saint moderne<sup>394</sup>. Snyder et Whalen, quant à eux, vécurent une grande partie de leur vie, si ce n'est toute leur existence, comme des moines bouddhistes<sup>395</sup>. Et à la *Jack Kerouac School of Disembodied Poetics* de l'université Napora, fondée par Allen Ginsberg et Anne

---

<sup>390</sup> Victor-Lévy Beaulieu, « L'Infonie : spectacle total et libérant. » dans *Perspectives*, Montréal, 17 octobre 1970, p. 40.

<sup>391</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Raoul Duguay*, op. cit.

<sup>392</sup> Raoul Duguay, *Réveiller le rêve; suivi de Ruts et de Or le cycle du sang dure donc*, op. cit.

<sup>393</sup> Graham Caveney, *Hurler de joie : la vie d'Allen Ginsberg*, op. cit., p. 105.

<sup>394</sup> John Antonelli, *Kerouac*, Beverly Hills, Active Home Video, 1985.

<sup>395</sup> Philip Whalen, *Overtime : Selected Poems*, New York, Penguin Books, 1999. Gary Snyder, *No Nature: New and Selected Poems*, New York, Pantheon Books, 1992.

Waldman, le corps professoral enseigne aux jeunes générations à la fois la poésie Beat et les philosophies orientales<sup>396</sup>.

La poésie est ainsi perçue par la Beat Generation comme par Duguay, telle une expérience religieuse, intime, avec la quête du moi en son centre. De cette manière, ils s'opposent au rétrécissement de la personnalité et de l'individualité, qui constitue, selon Lucien Goldmann, le problème fondamental de la société technocratique<sup>397</sup>. En fait, si l'on se fie aux travaux de Theodore Roszak sur la question, cette quête du moi est au centre du questionnement de la contre-culture :

Qu'est-ce qu'affirmer la primauté des pouvoirs non intellectuels, sinon mettre en question ce que notre culture place le plus haut, la « raison » et la « réalité » ? Nier que le vrai moi soit ce petit et dur atome d'objectivité que nous manoeuvrons chaque jour en construisant des ponts et des usines, c'est bien sûr frôler la psychopathologie. C'est attaquer les hommes au cœur même de leur sécurité en niant la valeur de ce que signifie le mot le plus précieux de leur vocabulaire, le mot « je ». Et pourtant c'est là ce qu'entreprend la contre-culture lorsque, par ses tendances mystiques ou son recours à la drogue, elle s'en prend à la réalité de l'ego en tant qu'entité, purement cérébrale et susceptible d'être isolée. Ce faisant, elle dépasse [...] l'entendement de la culture dominante et court le risque d'apparaître comme un non-sens délirant et pervers. Et pourtant, à part cette courageuse perversité humaine, pleine d'espoir, qu'est-ce qui peut s'opposer à la technocratie<sup>398</sup>?

---

<sup>396</sup> <http://www.naropa.edu/>

<sup>397</sup> « Il n'est pas vrai que l'augmentation du niveau de connaissance et de la qualification professionnelle entraîne nécessairement et implicitement une augmentation de la liberté et une intensification de la vie psychique et intellectuelle, un renforcement des possibilités de compréhension. Ce que j'ai appelé un jour "le spécialiste analphabète" est un danger qui risque de se développer considérablement dans la société d'organisation. [...] Le rétrécissement de la personnalité et de l'individualité qui constitue un phénomène inquiétant [...] risque ainsi de devenir de plus en plus grave. Si l'évolution sociale s'oriente effectivement vers une adaptation parfaite des hommes à une société dans laquelle la plupart d'entre eux deviendront de simples exécutants bien payés, ayant un niveau de vie élevé et des vacances plus ou moins longues, et vivant de mieux en mieux en tant que techniciens spécialisés mais à conscience restreinte. C'est je crois le problème fondamental de la société technocratique » in Lucien Goldmann, *La création culturelle dans la société moderne, Pour une sociologie de la totalité*, op. cit., p. 58-61.

<sup>398</sup> Theodore Roszak, *Vers une contre-culture, réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, op. cit., p. 74.

L'opposition au système chez les Beats et les tenants de la contre-culture, la naissance de l'homme nouveau chez Duguay, s'effectuent par une redécouverte du « moi », qui passe par une remise en question et une réappropriation du spirituel et du religieux.

Si Duguay et l'infonie représentent la continuité de Borduas et du Refus global selon ce qu'en dit Duguay lui-même<sup>399</sup>, ceux-là sont à la Beat Generation ce que Borduas et les signataires du Refus global sont à l'expressionnisme abstrait américain<sup>400</sup>. Leur mouvement authentique, parallèlement aux Américains, mais sans les copier, les envier ou les pasticher, en arrive à des conclusions et surtout à une démarche et à un parcours similaires en plusieurs points. Il est surprenant de constater à quel point il y a des similitudes entre Duguay et Ginsberg, effectivement bien au-delà du Aum déjà souligné par la critique. Les deux poètes chacun à leur manière sont en quête de liberté, et à la base même de leur œuvre et de leur vie se situe le concept de libération : libérer la voix, ouvrir la voie, sortir de l'aliénation, vouloir se libérer l'esprit, ouvrir les portes de la perception par les drogues, la sexualité, la méditation ainsi que par la poésie. Celle-ci sert alors de véhicule et de mode de transmission à la pensée pour atteindre la foule, le peuple. Comme le souligne Duguay en citant Jack Kerouac : « Pour briser la barrière du langage avec des mots, il faut que vous soyez en orbite autour de votre esprit<sup>401</sup>. »

---

<sup>399</sup> Raoul Duguay, *L'Infonie : le bouttt de touttt*, op. cit, p. 3+3+3/3+3/3.

<sup>400</sup> <http://www.cg78.fr/culturel/musees/dossier/dossier.asp?Id=458>

<sup>401</sup> Raoul Duguay, *L'Infonie : le bouttt de touttt*, op. cit, p. 1.

Il y a une volonté commune de démocratisation de la culture et de la langue chez Ginsberg et Duguay. Les deux croient qu'il faut sortir la littérature des institutions, la sortir dans la rue, au grand jour; qu'il faut jouer avec la sonorité des mots, rendre la poésie orale, la lire en public, et incorporer tous les registres de la langue dans le poème. En fait, faire avec la poésie ce que le jazz a fait avec la musique. Se libérer, s'éclater, en espérant à la suite de Kerouac que la poésie ne se tuera pas comme le jazz l'a fait : « Jazz killed itself/ But dont let poetry kill itself<sup>402</sup>. »

---

<sup>402</sup> Jack Kerouac, *Scattered Poems*, San Francisco, City Lights Books, 1992, p. 58.

S'il n'y a pas eu de Beat Generation au Québec, tous les auteurs dont il est question depuis le début ont affirmé soit être Beat ou encore s'inscrire en filiation avec ce mouvement. Comme le souligne Jean-Paul Daoust : « On les connaissait comme des complices les Beats<sup>403</sup>. » Ou encore comme le remarque Duguay : « Ce que Kerouac, Borduas, Chamberland faisaient, ça... le courant ne m'appartient pas. Je suis dedans<sup>404</sup>. » Pour ce qui est de Péloquin, il se permet de définir le mouvement à sa façon très personnelle, de se l'appropriier et de le « vécrire ». Dans le cas de Francoeur, il va, de son côté, jusqu'à critiquer ouvertement Kerouac pour dire que celui-ci n'avait pas bien compris tel ou tel aspect du mouvement :

Kerouac a mélangé, a brouillé les pistes avec son idée de la béatitude et d'une écriture religieuse. En fait, il a pratiqué le bouddhisme en surface, mais il était fondamentalement catholique. Kerouac est, en même temps, la plus grande révélation et la plus grande déception de la Beat Generation parce qu'il a trahi les idées mêmes de la Beat Generation, qui était une écriture du beat, une écriture du jazz, une certaine écriture de la béatitude, mais au niveau des drogues, au niveau des religions orientales et, très rapidement, Kerouac s'est révolté contre ça parce qu'il était quand même très canadien-français, fondamentalement très puritain, d'une certaine façon très à droite, très catholique, parce qu'il était aussi alcoolique<sup>405</sup>.

De plus, selon ce qu'en dit Daoust<sup>406</sup>, il y avait dans les années 1970, plusieurs endroits à Montréal, cafés, bars, où se réunissaient les sympathisants des Beats, comme le Chat Noir, le Lion d'Or, le Café Campus et le Catastrophe Café, où l'on pouvait croiser « Josée Yvon et Denis Vanier dans des états très beatniks<sup>407</sup> ».

---

<sup>403</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Jean-Paul Daoust, op. cit.*

<sup>404</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretien avec Raoul Duguay, op. cit.*

<sup>405</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Lucien Francoeur, op. cit.*

<sup>406</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Jean-Paul Daoust, op. cit.*

<sup>407</sup> *Ibid.*

La Beat Generation au Québec, dans les années 1960 et 1970, n'a pas été qu'une affaire de mode et de tendance. Elle a, d'une certaine manière, participé à la Révolution tranquille en servant de modèle et d'influence aux auteurs et aux créateurs du Québec. Plusieurs d'entre eux se reconnaissaient un lien avec la contre-culture américaine, alors composée des principales figures de la Beat Generation, exception faite de Jack Kerouac qui s'était retiré de la vie publique avant de mourir.

Péloquin, Duguay, Francoeur et Daoust s'inscrivent sans contredit dans la mouvance de la mode Beat et beatnik, dans une certaine continuité avec Kerouac, reproduisant ou reformulant, en parallèle à ce qui se faisait ou s'était fait aux États-Unis, tout en y ajoutant leur touche personnelle. Bien souvent à la remorque des Américains, leurs œuvres gagnent à être lues à la lumière de ce mouvement littéraire et social, dont ils se rapprochent par le style vestimentaire, la façon de vivre, la musique, le rapport à l'oralité et à la culture noire, les drogues, le désir et souvent le besoin de prendre la route.

Si, Selon Francoeur, la Beat Generation n'a pas été comprise au Québec, nul ne peut nier qu'elle a été pour plusieurs une source d'inspiration où ils ont abondamment puisé.

## Chapitre 4

### **Kerouac inventé, le miroir d'un peuple.**

« Pourquoi oublie-t-on que toutes les glaces sont déformantes, qu'il y a autant de faces du Moi que de miroirs dans le Grand Morial. »  
Victor-Lévy Beaulieu<sup>1</sup>

Après son passage à l'émission de Fernand Séguin, *Le sel de la semaine*, où il parle français, Kerouac incarne pour de nombreux Québécois « l'angoisse de la disparition<sup>2</sup> ». Comme le chante Sylvain Lelièvre :

Je ne veux pas savoir pourquoi  
Pas plus loin qu'en mil neuf cent vingt  
Un bon million de Québécois  
Sont devenus Américains  
Je ne veux pas savoir non plus  
Je l'imagine et c'est assez  
Pour quelle raison t'as jamais pu  
Terminer ton livre en français<sup>3</sup>

Kerouac est le francophone exilé et assimilé par la masse anglophone. Il représente l'avenir qui guette et menace tous les francophones d'Amérique du Nord. Kerouac se sent d'ailleurs lui-même déraciné et comprend, dès 1950, qu'il avance sur la route de l'assimilation, que le processus « d'englishizing<sup>4</sup> », comme il le dit, est enclenché avec succès depuis sa tendre enfance.

Conscient des imperfections de son français, le poète Beat choisit pourtant de l'utiliser dans certaines de ses œuvres. De plus, et c'est là un trait original de sa démarche d'écriture, Kerouac tente de renverser le processus d'anglicisation dont il est l'objet.

---

<sup>1</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet*, Montréal, Stanké, 1987 [1973], p. 159.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Sylvain Lelièvre, « Kerouac » dans *Entre écrire : poèmes et chansons 1962-1982*, *op. cit.*

<sup>4</sup> Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, New York, Viking, 1995, p. 229.

C'est-à-dire qu'il se sert du français québécois pour manier différemment la langue de Shakespeare. Là résiderait, selon lui<sup>5</sup>, son unique originalité dans le champ littéraire américain, soit penser en français et écrire en anglais<sup>6</sup>.

Dans les archives de Jack Kerouac, à la Berg Collection de la New York Public Library, on peut lire différents manuscrits des œuvres de Kerouac, où l'on voit clairement qu'il traduisait souvent ses textes du français à l'anglais. On peut aussi penser à *Visions of Gerard*, par exemple, où l'on retrouve beaucoup de passages qui sont directement en français et qui sont la plupart du temps suivis de la traduction tels : « Sont-ils content? Are they happy? [...] Blanc d'or rouge noir pi toute – White of gold red black and everything » is the translation.<sup>7</sup> »

En fait, il semble qu'au cours des années, Kerouac écrivait souvent un premier jet dans la langue de Molière qu'il traduisait ensuite en anglais. Le meilleur exemple de ce procédé est le texte qu'il a écrit sur Céline, publié en version anglaise dans *Paris Review*, *Winter/Spring 1964*<sup>8</sup> puis dans *Good Blonde and Others*, en 1993, sans précision sur le fait qu'il a d'abord été entièrement écrit en français. Ce texte, intitulé « On Céline », ne contient alors qu'une phrase en français, la dernière : « Adieu, pauvre souffrant, mon docteur. »<sup>9</sup> Autrement, il n'y reste aucune trace du texte original que l'on peut consulter à la Berg Collection de la New York Public Library.

---

<sup>5</sup> Jack Kerouac, *Selected letters 1940-1956*, op.cit.

<sup>6</sup> On pense à la surconscience linguistique dont parle Lise Gauvin dans *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Boréal, Montréal, 2000.

<sup>7</sup> Jack Kerouac, *Visions of Gerard*, Penguin Books, New York, 1991 [1958], p. 3.

<sup>8</sup> Jack Kerouac, "Letter from Jack Kerouac on Céline", *Paris Review*, Winter/Spring 1964.

<sup>9</sup> Jack Kerouac, "On Céline", *Good Blonde and Others*, Grey Fox Press, San Francisco, 1993, p. 91.

En décembre 1952, Kerouac a de plus rédigé quelques « novellas » en français, qu'il a ensuite traduites en anglais, dont « Old Bull Ballon », et un texte intitulé « Sur le chemin, Jack Lewis » qui est devenu « The Happy Truth ». À la New York Public Library, on peut consulter la version anglaise de « The Happy Truth ». On y voit les traces de la traduction comme dans cette phrase où Kerouac hésite entre plusieurs mots : « The night of our real behasseled [or crawlsom, clawdlesome, bedawdling, folderolsome] botheratoon lives, a car came from the West, from Denver... »<sup>10</sup> Malheureusement, le texte original, en français, n'étant pas accessible, il est pour l'instant impossible de savoir quel était le mot français à traduire. Kerouac indique toutefois au lecteur qu'il s'agit bien d'une traduction : « Translated from the French, of Mexico, Dec. 16-21'52 »<sup>11</sup>.

D'autre part, en 1951, il a rédigé un roman d'apprentissage, intitulé *La nuit est ma femme*<sup>12</sup>, entièrement en français. Kerouac a aussi écrit certains poèmes uniquement en français et d'autres en utilisant à la fois le français et l'anglais<sup>13</sup>. Cette pratique va influencer bon nombres d'auteurs québécois, dont Lucien Francoeur, Claude Péloquin, Jean-Paul Daoust et Denis Vanier, ainsi que d'autres membres de la Beat Generation, dont Lawrence Ferlinghetti : « I remember, from Jack's French poems, I picked up on

---

<sup>10</sup> Jack Kerouac, *The Happy Truth*, Berg Collection, New York Public Library, New York, p. 1.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Jack Kerouac, *La nuit est ma femme*, Berg Collection, New York Public Library, New York.

<sup>13</sup> Par exemples, le poème « Long Poem In Canuckian Child Patois Probably Medieval (titre français), On waking from a dream of Robert Fournier (titre anglais) », *Pomes All Sizes*, San Francisco, City Lights Books, 1992, p. 26-41, et quelques poèmes dans *Book of Sketches*, New York, Penguin Books, 2006, p. 65-66, 308, 309, 310, 353-361. Avec Rainier Grutman, on peut qualifier les oeuvres de Kerouac d'hétérologue. Voir Rainier Grutman, *Des langues qui résonnent : l'hétérologue au XIXe siècle québécois*, Fides, Montréal, 1997.

how you can blend the French and English, and did that in some of my poems.<sup>14</sup> » Gerald Nicosia explique la démarche de l'auteur de Lowell : « When he was stumped by a certain passage, he would translate it into joual (Canuck French) and then retranslate it into English, thereby obtaining the most direct possible syntax and the simplest natural rhythms<sup>15</sup>. » Dans *Pour en finir avec Jack Kerouac*, Louis Hamelin avance, suite à Nicosia, que la présence et l'influence du québécois dans l'œuvre de Kerouac seraient d'une importance capitale<sup>16</sup>. Comme le disait Jack : « I'm translating from the french that is in my head. »<sup>17</sup> Ce procédé n'est pas sans répercussions formelles. Ainsi, dans *Vision of Cody*, le texte est parfois divisé en deux colonnes (l'une en français, et l'autre en anglais) :

---

<sup>14</sup> Lawrence Ferlinghetti, cité par Allen Ginsberg, *Deliberate Prose : Selected Essays, 1952-1995*, New York, HarperCollins, 2000, p. 378.

<sup>15</sup> Gerald Nicosia, *Memory Babe*, op. cit., p. 355.

<sup>16</sup> Voir Louis Hamelin, « Pour en finir avec Jack Kerouac », *Voyage en pot*, Montréal, Boréal, 1999, p. 200.

<sup>17</sup> Éric Waddell, « Kérouac, le Québec, l'Amérique... et moi », dans Pierre Anctil, Louis Dupont, Rémi Ferland, Éric Waddell, éditeurs, *Un homme grand : Jack Kerouac à la confluence des cultures*, op. cit., p. 7.

Si tu veux parlez apropos d'Cody pourquoi tu'l fa – tu m'a arretez avant j'ai eu une chance de continuez, ben arrete donc. Écoute, j'va t'dire – lit bien. Il faut t'u te prend soin – attend? – donne moi une chance – tu pense j'ai pas d'art moi français? – ca? – idiot – crapule – tas'd marde – enfant shiene – batard – cochon – buffon – bouche de marde, grangueule, face laite, shienculotte, morceau d'marde, susseu, gros fou, envi d'chien en culotte, ca c'est pire – en face! – fam toi! – crashe! – varge! – frappe! – mange! – foure! – foure moi'l Gabin! – envalle Céline, mange l'e rond ton Genêt, Rabelais? El terra essuyer l'coup au derriere. Mais assez, c'est pas interessant. C'est pas interessant l'maudit Français. Écoute, Cody ye plein d'marde; les lé allez; il est ton ami, les le songée; yé pas ton frere, yé pas ton pere, yé pas ton ti Saint Michel, yé un gas, ye marriez, il travaille, v'as t'couchez l'autre bord du monde, v'a pensant dans la grand nuit Europeene. Je t'l'explique, ma manière, pas la tienne, enfant, chien – écoutes : - va trouvez ton âme, vas sentir le vent, vas loin – la vie est d'hommage. [Sic]

If you want to talk about Cody why do you do it – you stopped me before I had a chance to continue, stop won't you! Listen, I'm going to tell you – read well: you have to take care of yourself, hear it? – give me a chance – you think I've no art me French? – eh? – idiot – crapule – piece of shit – sonofabitch – bastard – pig – clown – shitmouth – long mouth – ugly face, shitpants, piece of shit, sucktongue, big fool, wantashitpants, that's worse – right in the face! – shut up! – spit! – hit it! (varge!) – hit! (frappe) – eat it! – fuck! – scram me Gavin! – swallow Céline, eat him raw your Genêt, Rabelais? He woulda wiped your neck on his ass. But enough, it's not interesting goddam French. Listen, Cody is full of shit; let him go; he is your friend, let him dream; he's not your brother, he's not your father, he's not your Saint Michael, he's a guy, he's married, he works, go sleeping on the other side of the world, go thinking in the great European night. I'm explaining him to you, my way, not yours, child, dog – listen: - go find your soul, go smell the wind – go far – life is pity.

On voit bien ici la manière de procéder de Kerouac qui rédige d'abord d'un jet en français et traduit ensuite son texte vers l'anglais tout en laissant à l'occasion des traces de la version originale. Le français qu'écrit Kerouac est une transcription directe de celui qu'il parle. Il ne tient pas compte de l'orthographe, il écrit au son, ce qui entraîne parfois des glissements sémantiques tels « la vie est d'hommage » plutôt que « la vie est dommage » qui serait la traduction pour « Life is pity ». Kerouac écrit en langue populaire, que ce soit en anglais ou en français. Il écrit comme un musicien populaire joue de son instrument, rejetant par là la figure du lettré, se réclamant davantage de celle du jazzman. Comme le souligne Jean-Marie Rous :

Pour Kerouac, la pensée doit être fluide, c'est-à-dire s'exprimer librement par vagues et non par phrases. Si l'on en croit Ann Charters « Jack avait souvent confié à Allen [Ginsberg] qu'il s'identifiait plus volontiers à des musiciens de génie comme Bud Powell, Charlie Parker, Billie Holliday, Lester Young, Gerry Mulligan et Thelonius Monk qu'à n'importe quelle école littéraire bien établie<sup>18</sup>.

Ce qui intéresse Kerouac, c'est la musique des mots. La langue d'écriture reste proche de la langue d'expression orale. En fait, un réel souci de transcrire le plus fidèlement possible l'oralité, de relayer toutes les variations et à tous les jeux de la langue anime Kerouac et les écrivains de la *Beat*. En ce sens, Kerouac s'affilie à des auteurs comme Ernest Hemingway, Henry Miller et John O'Hara, qui ont toujours été soucieux d'intégrer à leurs oeuvres une part d'oralité, du moins dans l'écriture des dialogues.

Comme le remarque William Burroughs :

Hemingway a été décrit comme un maître du dialogue. [...] John O'Hara, qui n'est pas un aussi bon écrivain, est un meilleur dialoguiste qu'Hemingway.

---

<sup>18</sup> Jean-Marie Rous, *Jack Kerouac, le clochard céleste*, Paris, Renaudot et Cie Éditeurs, 1989, p. 57.

Quand on lit John O'Hara, on sait qu'il s'agit de quelque chose qu'il a vraiment entendu dire par quelqu'un<sup>19</sup>.

Dans la littérature américaine, on fait de moins en moins parler les personnages comme des livres. Mais avec Kerouac et chez la majorité des auteurs de la Beat Generation, cette intention va jusqu'à toucher la narration, qui devient elle aussi à l'image de la langue parlée.

L'auteur n'écrit pas à son lecteur, il lui parle en utilisant le livre comme médium, ce qui constitue tout de même un paradoxe. En s'adressant ainsi à ce dernier, l'auteur cherche à amenuiser la distance qui sépare traditionnellement l'écrivain de son public : « A person always wants to address his fellow men in their own language<sup>20</sup> » écrit Kerouac. La littérature est utilisée comme un magnétophone du réel tel qu'il le perçoit. Ne pensons qu'à *Visions of Cody*, qui est, en partie, la transcription pure et simple de conversations enregistrées préalablement entre Jack Kerouac et Neal Cassady (Cody Pomeray)<sup>21</sup> et considérons ce souci, constant chez lui, d'entendre ses textes, pour les évaluer selon leur caractère oral plutôt qu'en termes de lisibilité<sup>22</sup>. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le choix de la technique d'écriture qu'il utilise, le « spontaneous writing », qui consiste à tout écrire, selon le flux et le rythme de la pensée, à l'instar de l'écriture automatique des surréalistes :

By not revising what you've already written you simply give the reader the actual workings of your mind during the writing itself : you confess your

---

<sup>19</sup> Williams Burroughs, *Essais 2*, Paris, Christian Bourgois, « Choix / essais », 1984 [1996 pour la traduction française], p. 53.

<sup>20</sup> Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, op.cit., p. 204.

<sup>21</sup> Voir à ce sujet Allen Ginsberg, *Deliberate Prose : Selected Essays 1952-1995*, op. cit., p. 348 à 357.

<sup>22</sup> Ce souci de Kerouac à transcrire l'oralité, lié à sa technique d'écriture, provoque beaucoup de réactions. Citons en exemple Truman Capote : « Ce n'est pas écrit, c'est simplement tapé à la machine. » voir Marc Saporta. *Le roman américain*, Toulouse, « Les essentiels Milan », 1997, p. 28.

thoughts about events in your own unchangeable way... Well, look, did you ever hear a guy telling a long wild tale to a bunch of men in a bar and all are listening and smiling, did you ever hear that guy stop to revise himself, go back to a previous sentence to improve it, to defray its rhythmic thought impact...<sup>23</sup>

Pour Kerouac et les écrivains de la Beat Generation, écrire équivaut à livrer de façon brute, comme dans l'expression orale. Le livre se veut dépositaire de la parole transcrite. Chacun témoigne de sa réalité, de son univers, de sa manière de parler. La langue littéraire est celle de tous les jours.

Kerouac écrit en langue populaire, que ce soit en anglais ou en français. C'est donc dire que, bien avant la plupart des écrivains québécois et sans aucun souci d'engagement politique par rapport à la langue française parlée au Québec, Kerouac écrit dans une langue qui s'apparente au joul. Il réalise avant l'heure le programme des « partipristes », lequel propose de faire de la langue populaire une langue littéraire. Pourtant, il n'a rien à voir politiquement avec les écrivains de Parti pris qui, durant les années 1960, ont fait du joul un instrument de dénonciation, d'affirmation et de subversion. Et ce, pendant que Michel Tremblay pense tout le contraire de Kerouac : « le joul, c'est une arme politique, une arme linguistique que le peuple comprend d'autant plus qu'il l'utilise tous les jours<sup>24</sup> ». L'usage du langage parlé n'a vraiment pas les mêmes visées pour l'auteur de Lowell. C'est beaucoup plus par défaut que dans un but politique que Kerouac utilise une langue qui s'apparente au joul. D'ailleurs, Kerouac est tout sauf

---

<sup>23</sup> Georges Plimpton, *Beat writers at work*, New York, The Modern Library, 1998, p. 101.

<sup>24</sup> Michel Tremblay, cité par Christine Portelance, « Entre le joul de force et le joul de fierté : un joul de combat », dans André Gervais, dir., *Emblématiques de l'époque du joul*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000, p. 25.

un écrivain engagé, contrairement à Ferlinghetti, Ginsberg et Kesey<sup>25</sup>. À la fin de sa vie, quand des journalistes le désignent comme le roi des beatniks et l'instigateur du mouvement hippie et de la contre-culture, il réagit selon plusieurs de manière réactionnaire. En reniant son implication et en dénonçant certains agissements de ses amis, allant jusqu'à condamner publiquement Ginsberg et Ferlinghetti<sup>26</sup>, il affirme par la même occasion que ce qu'il a toujours recherché, à l'instar du souhait de son père, c'est d'être un bon Américain :

en lui s'incarne la francophonie nord-américaine, enfouie dans les salles paroissiales et les humbles quartiers besogneux en périphérie des usines de textiles, mais aussi l'éclatement de l'American Dream, aux espaces démesurés, accessibles à tous et qui marque le continent vierge comme l'orfèvre martèle sa matière première<sup>27</sup>.

Kerouac, en tant que fils d'immigrant, semble animé par un désir de conformité en même temps que par une soif d'indépendance et d'originalité. Il aspire à la différence mais, paradoxalement, ne veut pas se faire remarquer. En fait, il semble porté à avoir une image négative de lui-même. En ce sens, il illustrerait l'adhésion aux stratégies intermédiaires, dont parle Hanna Malewska-Peyre dans son étude sur les enfants d'immigrants. Il intériorise l'image défavorisée renvoyée par la société, se fond dans le groupe majoritaire pour passer inaperçu, disant lui-même dans une de ses lettres que les Canadiens français ont cet avantage, ou désavantage – c'est confus – de ne pas être une minorité visible<sup>28</sup>, et tentant « de ne pas se faire remarquer, ne pas déranger, ne pas trop

---

<sup>25</sup> Dans les années 1960, ces écrivains, avec Timothy Leary, vont déclencher la révolution psychédélique.

<sup>26</sup> Paul Maher, Jr. Ed., *Empty Phantoms : Interviews and Encounters with Jack Kerouac*, New York, Thunder's Mouth Press, 2005, p. 200 [pour Ferlinghetti], p. 332 [pour Ginsberg].

<sup>27</sup> Pierre Anctil, « Préface », *Un homme grand-Jack Kerouac à la confluence des cultures*, op. cit., p. XX.

<sup>28</sup> Jack Kerouac, *Selected letters 1940-1956*, op. cit., p. 229.

demander<sup>29</sup> ». Il se soumet ainsi à la pensée dominante américaine et rejette une partie de la culture franco-canadienne, soit celle d'être « né pour un petit pain » : lorsqu'il est étudiant, il veut être le meilleur footballeur et, adulte, le plus grand écrivain.

Il est intéressant de noter que Kerouac, en parlant de sa langue maternelle, la nomme ainsi : « Canadian Child Patois probably Medieval<sup>30</sup> ». De leur côté, les critiques américains et français la désignent comme étant le « french dialect joual (Québécois)<sup>31</sup> » ou encore le « French Canadian Patois<sup>32</sup> ». Voilà les propos d'Anne Waldman à ce sujet : « His language was Quebecois and working Massachusetts and all the types and personalities around him fed into that sound<sup>33</sup>. » Et Yves Le Pellec écrit pour sa part : « Joual means the Canadian French Patois<sup>34</sup>. » Il y a cette idée chez plusieurs que le français parlé par Kerouac et au Québec de cette époque n'est pas du « vrai français », pas le *Parisian French*. Cette conception relève d'un préjugé bien ancré dans la population anglophone :

Si on en croit un article de *La Presse* de 1937, la population anglophone d'Amérique était à ce point convaincue que les Canadiens français parlaient un patois, qu'il était devenu impossible pour un Québécois d'enseigner le français dans les universités et collèges américains à moins de détenir un diplôme de l'Université McGill<sup>35</sup>.

À vrai dire, Kerouac partage aussi cet avis : « Et ne croyez pas qu'on s'est pas dit un tas de choses sur notre compte, en français et non en parisien, alors que lui [un ami de

---

<sup>29</sup> Hanna Malewska-Peyre, citée par Chantal Bouchard, *La langue et le nombril*, Montréal, Fides, 2002 [nouvelle édition], p. 28.

<sup>30</sup> Jack Kerouac, *Pomes All Sizes*, San Francisco, City Lights Books, 1992, p. 26.

<sup>31</sup> Jack Kerouac, *Selected Letters*, op. cit., p. 3.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Anne Waldman, « Influence : Language, Voice, Beat and Energy of Kerouac's Poetry », *Beat Down Your Soul*, New York, Penguin Books, 2001, p. 595.

<sup>34</sup> Yves Le Pellec, *Jack Kerouac*, Paris, Belin « Voix américaines », 1999, p. 76.

<sup>35</sup> Chantal Bouchard, *La langue et le nombril*, op. cit., p. 138.

Kerouac] ne parle pas un mot d'anglais<sup>36</sup>. » L'idée courante veut que la langue parlée au Québec soit une langue informe, incompréhensible pour les Français eux-mêmes. Et certains critiques français leur donnent raison : « Le français canadien de Kerouac [est] difficile à suivre – on s'en rend compte tout au long du roman<sup>37</sup>. » Parce qu'il provient d'un Français, ce commentaire sur la lisibilité est probablement plus dommageable que les préjugés des anglophones sur la qualité de la langue parlée au Québec puisqu'il établit une distinction entre le français et le joul, donnant à penser que la langue populaire du Québec est un patois.

Cette perception a des effets négatifs sur l'opinion que les francophones d'Amérique ont d'eux-mêmes, spécialement dans les années 1940 et 1950. Souvent peu instruits, ayant passé brusquement du statut de paysan à celui d'ouvrier, travaillant la plupart du temps pour des patrons anglophones, au Québec comme aux États-Unis, beaucoup d'entre eux intègrent ce préjugé, Kerouac inclus, et ont une mauvaise estime d'eux-mêmes ainsi que de tout ce qu'ils font. La langue n'échappe pas à cette détérioration et se trouve chargée de valeurs négatives. Cependant, selon Kerouac, le vrai français reste malgré tout le joul parlé au Québec et non le *Parisian French* : « I hate what France has done to the French language. They've RUINED it. They've fancied it up. No one in France knows how to speak French except a couple of Normans. Where they really speak French is in Quebec<sup>38</sup>. »

---

<sup>36</sup> Jack Kerouac cité par Jean-Marie Rous, *Jack Kerouac, le clochard céleste*, op. cit., p. 177.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Jack Kerouac, « Conversation with Kerouac », *Lowell Sun*, September 20, 1962, texte retranscrit dans Paul Maher, Jr. Ed., *Empty Phantoms : Interviews and Encounters with Jack Kerouac*, op. cit., p. 207.

Il est intéressant aussi de noter qu'après son premier roman, *The Town and The City*, qu'il signe John Kerouac, ce dernier se fait connaître sous le nom de Jean-Louis en représentant des franco-canadiens américains :

In April 1955, « Jazz of the *Beat Generation* » by « Jean-Louis » would appear in the seventh volume of *New World Writing* with a biographical note reading. « This selection is from a novel-in-progress, *The Beat Generation*. Jean-Louis is the pseudonym of a young American writer of French-Canadian parentage. He is the author of one published novel. » Cowley was also struck by the fact that Kerouac was a Franco-American author who could speak for an ethnic group that Cowley believed was « seriously underrepresented in American literature<sup>39</sup> ».

En 1957, à la parution du roman en question, finalement intitulé *On the Road*, qu'il signe Jack Kerouac, et avec la popularité qui s'ensuit, ce lien avec ses racines canadiennes-françaises s'estompe et passe inaperçu. Il faudra attendre les « effets » du passage de Kerouac au *Sel de la semaine*, en 1967, et plus particulièrement la parution de *Jack Kerouac : essai poulet* de Victor-Lévy Beaulieu, en 1972, pour que ses racines franco-canadiennes refassent surface.

---

<sup>39</sup> Jack Kerouac, *Selected letters*, op. cit., p. 429.

#### 4.1 Victor-Lévy Beaulieu et Jack Kerouac

Dans son essai sur Kerouac, Victor-Lévy Beaulieu s'intéresse aux origines franco-canadiennes du poète Beat, et fait de celui-ci : « un écrivain résumant à lui seul tous les doutes et les insuffisances des romanciers québécois<sup>40</sup> ». Comme le fait remarquer Holly George Warren, éditeur de *The Rolling Stone Book of the Beats : The Beat Generation and the Counter Culture* :

The book documents Quebec novelist Victor-Lévy Beaulieu's obsessive analysis of Kerouac and his work. Beaulieu suggests that Kerouac's conflicted relationships with women (including that with his mother) and his fear of death may be linked to his Roman-Catholic French Canadian upbringing<sup>41</sup>.

En fait, Beaulieu « invente » son Kerouac et se mire en lui<sup>42</sup>. La Beat Generation et la contre-culture n'ont pas beaucoup d'intérêt, pour lui, car la vraie contre-culture en Amérique du Nord est la culture québécoise en tant que telle. Comme il l'a affirmé lors du colloque intitulé « La littérature dans la culture d'aujourd'hui » organisé par le Département de littérature de l'Université Laval, les 27-28 et 29 septembre 1973 :

La contre-culture, c'est-y l'yiable possible dans Québec ? J'dis tu suite que non, et j'vas essayer d'expliquer pourquoi en posant comme postulat qu'le Québec, par définition même, pis global'ment, est contre-culturel. Y peut pas y avoir de contre-culture dans Québec parce que toutes nous autres qui y vivons, on est contre-culturel. [...] Le projet Québécois, y est contre-culturel parce qu'y est contre les idées reçues, les idées politiques comme les autres. Pour une raison ben simple et qui nous est essentielle en pas pour rire : dépouillés de not'e vieille peau Canadienne-française, on est maint'nant capab'es d'assumer le faite qu'on est Québécois<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Jean Morency, « L'invention de Jack Kérouac au Québec », *op. cit.*, p. 128.

<sup>41</sup> Holly George Warren, *The Rolling Stone Book of the Beats : The Beat Generation and the Counter Culture*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>42</sup> Gerald Nicosia : « It began to dawn on me that these folks [including Beaulieu] who claimed to love Kerouac's writings were also projecting themselves into Kerouac. Interestingly, Ginsberg evidently had a similar perception there », *Memory Babe*, *op. cit.*, p. 5.

<sup>43</sup> Victor-Lévy Beaulieu, « Le Québec, sa langue pis sa contre-culture » dans *Études Littéraires* vol. 6, no 3, décembre 1973, p. 367.

Beaulieu s'intéresse d'abord et avant tout à Kerouac à cause de ses racines franco-canadiennes.

Beaulieu découvre Kerouac à Paris pendant un séjour à l'hôtel des Beats, rue Gît-le-Cœur, en 1967, alors qu'une amie lui fait la lecture de *Satori in Paris*. Il faut préciser que Beaulieu « ne lisait pas l'américain [...] pas plus que maintenant d'ailleurs<sup>44</sup> », mais pour lui, la barrière de la langue n'a pas d'importance, comme il le souligne amplement :

Dans l'au-delà des mots veille le camarade et si l'on se sent si bien avec lui, c'est qu'il a besoin de soi et d'un tel besoin que même ce qui fait les différences de n'importe quelle langue étrangère à soi ne saurait s'y briser (lire, c'est d'abord ce voyage de découverte dans le corps de l'autre, c'est apprendre à dériver et c'est comprendre aussi que les phrases n'existent qu'en fonction du désir, désir de celui qui les a écrites dans la solitude et désir aussi de celui qui les lit dans la solitude, d'où l'idée que je me suis toujours faite que même ignorant de la langue américaine, il m'était possible, rien que par la magie de mon désir, d'en comprendre les profondes complexités<sup>45</sup>.

Cette méconnaissance de l'anglais pour lire Kerouac peut faire sursauter, mais il semble que Beaulieu ne soit pas une exception. En effet, Éric Waddell le souligne bien : « Kerouac, pour nous tous, ou presque relève *de* la découverte personnelle et non professionnelle<sup>46</sup>. » D'ailleurs, même le premier traducteur de Kerouac, Jacques Houbart, avoue dans « Traduction ou décryptement ?<sup>47</sup> » y être allé à tâtons dans sa traduction de *Sur la route* afin de traduire certains passages de slang, réclamant au besoin l'aide de jazzmen parisiens : « La traduction tournait au *happening*. On déclamait du Kérouac, on mimait du Kérouac, on claironnait du Kérouac et dans ces conditions il était bien difficile

---

<sup>44</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet*, Montréal, Stanké, 1987 [1973], p. 244.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Éric Waddell, « Kérouac, le Québec, l'Amérique... et moi », *Un homme grand : Jack Kerouac à la confluence des cultures*, op. cit., p. 7.

<sup>47</sup> Jacques Houbart, « Traduction ou décryptement ? », *Un homme grand : Jack Kerouac à la confluence des cultures*, op. cit., p. 107-113.

de faire du "mot à mot" : il fallait comprendre la mimique ou saisir la grimace<sup>48</sup>. » Houbart avoue ne pas être le traducteur de Kerouac, mais son décrypteur : « Je n'ai pas traduit *Sur la route* : je me suis efforcé d'abord de *décrypter* certaines expressions issues d'une société assez secrète, et je me suis abandonné, moi aussi, à la *self-indulgence* de Nelson Algren : *je me suis écouté* après avoir écouté Jack Kérouac<sup>49</sup>. » Il va même jusqu'à avancer qu'il cherche « un traducteur américain qui fournirait au vaste continent une version de la mienne<sup>50</sup> ».

Pour en revenir à Victor-Lévy Beaulieu, voici comment il décrit son impression de l'auteur après une première lecture : « une manière de grand frère dont la vie, pour avoir été trop longtemps éloignée de la mienne, me paraissait tout à la fois inaccessible et trop proche pour qu'elle ne se mette pas à me tourmenter dans mes jours et dans mes nuits<sup>51</sup> ». Ce frère représente pour Beaulieu le « Québec d'en Bas<sup>52</sup> », et « son œuvre marque la fin de la franco-américanie comme celle de Louis Riel, bien avant lui, marque la fin de l'Amérique française<sup>53</sup> ». En ce sens, Beaulieu s'identifie à Kerouac et voit dans *The Town and The City* « la grande odyssee de la famille franco-américaine<sup>54</sup> ».

Il affirme aussi que, en 1968, Louis Geoffroy, Mac Pherson, Yvan Steenhout, Gaston Miron et lui-même, réunis à Montréal à la boutique de Michel Beaulieu, libraire et éditeur, étaient devenus beatniks malgré eux et formaient « une espèce de confrérie,

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>51</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet*, op.cit., p. 245.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> *Ibid.*

celle des chums de Kerouac<sup>55</sup> ». Si l'on en croit Victor-Lévy Beaulieu, ils semblaient les seuls à pouvoir comprendre Kerouac puisque tous les autres, mêmes ses amis américains comme « Ginsberg, Burrough [sic] et Cassidy [sic] [...] ne pouvaient deviner de quelle blessure s'ensanglantait Kérouac du seul fait de ses origines canadiennes-françaises<sup>56</sup> ». Ginsberg, par exemple, était « too middle class, too jewish and too gay to understand a disgruntled and solitary canuck like Kerouac<sup>57</sup> ».

C'est dans cette perspective que Beaulieu écrit son livre sur Kerouac, « pour honorer la mémoire des mots de Kérouac<sup>58</sup> », se faisant aider par Pierre Turgeon lorsqu'il butait sur l'anglais dans le texte. Beaulieu affirme qu'en écrivant son essai, il ne voulait « écrire que l'urgence, que [sa] joie et [sa] douleur<sup>59</sup> ».

Cet essai, écrit sous la forme d'un journal intime à travers lequel est racontée la vie de Kerouac, Beaulieu le commence en situant d'entrée de jeu les origines canadiennes-françaises de Kerouac, et ce, en utilisant un « vieux bouquin du père Hamon, publié en 1891 – 500 pages sur les Canadiens français de la Nouvelle-Angleterre<sup>60</sup> ». L'ouvrage d'Hamon lui sert à expliquer comment les immigrants Canadiens français étaient perçus par les Américains, soit comme « du personnel nouveau pour [leurs] fabriques<sup>61</sup> ».

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> Gerald Nicosia, *Memory Babe*, op. cit., p. 4.

<sup>58</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet*, op. cit., p. 248.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 17.

Beaulieu relate ensuite le périple de l'ancêtre de Kerouac, qui, parti de la Bretagne pour le Nouveau Monde, s'est installé près de Rivière-du-Loup. C'est dans cette ville que, selon Beaulieu, un de ses petits-fils, Émile, épousa une « Canadienne-française-iroquoise<sup>62</sup> », Gabrielle Lévesque, avec qui il s'installa à Saint-Hubert avant d'immigrer à Nashua puis à Lowell au Massachusetts. Ils eurent trois enfants, Jack, Gérard et « Catherine »<sup>63</sup>. À Lowell, Émile est imprimeur et habite avec sa famille dans le ghetto du Petit-Canada, quartier pauvre qui rappelle à Beaulieu Trois-Pistoles. Si la connaissance de l'anglais n'est pas un problème aux yeux de Beaulieu pour lire Kerouac, il semble se moquer aussi de la véracité de ce qu'il raconte. En effet, le père de Kerouac ne se nomme pas Émile, mais bien Léo Alcide, et il a émigré aux États-Unis alors qu'il était adolescent en compagnie de ses parents. De plus, c'est à Nashua qu'il a rencontré sa femme, Gabrielle Lévesque, elle avait aussi émigré au pays de l'Oncle Sam avec ses parents. Après s'être marié, le couple eut bien trois enfants, même si leurs prénoms pouvaient différer. Il s'agit de Gérard, Caroline – et non Catherine<sup>64</sup> – ainsi que Jean-Louis, mieux connu sous le nom de Jack.

Pour comprendre le Kerouac de Lowell, Beaulieu dit qu'il faut connaître Marie-Rose Ferron, « la stigmatisée de Woonsocket<sup>65</sup> » et le mouvement sentinelliste. Marie-Rose Ferron, née en 1902, affirmait que l'enfant Jésus lui apparaissait. Infirme, elle passait ses journées à implorer le Christ, à ce que rapporte Beaulieu : « Enlève-moi la parole, si ça peut être utile, prends mes yeux, prends mon intelligence, prends tout ce que

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Le surnom de Caroline étant Nin, Beaulieu en a déduit que la sœur de Kerouac se prénomme Catherine.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 25.

j'ai, tout ce que je chéris, je suis prête à souffrir jusqu'à ce que le dernier se convertisse, même cent ans si tu veux<sup>66</sup>. » En 1925, l'évêque de Providence, qui avait deux ans plus tôt coupé le financement aux écoles paroissiales françaises, se servit d'elle pour faire taire les sentinellistes, qui s'opposaient à cette décision, même s'ils étaient, ainsi, passibles d'excommunication par le pape. Les sentinellistes savaient que la décision de l'évêque enclencherait un processus « d'assimilation des Franco-Américains<sup>67</sup> ». Toujours selon Beaulieu, si les sentinellistes avaient su résister au pape, ils « tombèrent à genoux devant la petite Rose<sup>68</sup> ».

Kerouac serait donc, dès sa naissance, marqué par le sceau de l'assimilation et lié au destin de sa communauté, c'est-à-dire à la disparition. En ce sens, Beaulieu affirme que *Docteur Sax* est le « meilleur document que l'on possède sur la vie franco-américaine des années 1920-1930. *Docteur Sax*, roman qui se déroule à Lowell, ville "habitée par des Canadiens français privés d'avenir – À Lowell, on ne peut plus être, on était."<sup>69</sup> »

Il est intéressant de noter que l'auteur établit sans cesse des rapprochements entre lui et Kerouac, s'identifiant par le fait même à cette fatalité du destin, à la menace d'assimilation par les Anglais. Il écrit par exemple : « Lire, n'est-ce pas établir des correspondances entre soi et Jack ? Pourquoi passer des heures dans un roman si jamais les mots ne vous renvoient à vous-même<sup>70</sup> ? » Beaulieu se reconnaît dans le récit de l'enfance de Kerouac, avec qui il communique par ailleurs au-delà des livres : « Viens-t-

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 35.

en dans ma maison, me dit Jack lorsque je lis *Docteur Sax* ; nous avons si peu de visite d'en Haut<sup>71</sup>. »

Selon Beaulieu, devenu beatnik malgré lui, Kerouac n'avait lui aussi que peu à voir avec la Beat Generation, affirmant ceci : « il est devenu sans trop bien s'en rendre compte, le pape des Beats [...] c'est un peu pour cela, pour se délivrer du mythe créé autour de lui et de son œuvre, qu'il a quitté Frisco et est allé se réfugier à Lowell<sup>72</sup> ». Le destin et l'œuvre de Kerouac, d'après lui, ne doivent pas être compris et lus en rapport à la Beat Generation, mais bien en lien avec ses racines et ses origines franco-canadiennes.

Il faut dire que Beaulieu, dans son essai, utilise Kerouac comme un miroir. En passant par ce dernier, il arrive à mieux parler de lui-même, bien que cela ne soit pas toujours très clair :

Je ne sais pas, finalement, si je parle de Jack ou de moi-même ou d'Herman Melville ou – Que pourrais-je voir d'autre, dans ma passion de Jack, que cette présence multiple qui foisonne dans le mythe du personnage tout à la fois créateur et créature<sup>73</sup> ? [...] C'est toujours de Jack qu'il s'agit et j'ai beau me défendre contre M'sieu Freud je glisse parfois<sup>74</sup>.

Grâce à Kerouac, Beaulieu définit ainsi sa vision de l'autobiographie<sup>75</sup>, parle de l'importance de l'enfance, de la présence du père et de la rébellion contre ce dernier –

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 43.

Kerouac sublimant le sien par l'écriture –, du rôle de la mère et de la recherche des origines, ce qui est selon Beaulieu « profondément québécois<sup>76</sup> ».

À travers Kerouac et sa vie, qu'il relate avec approximation, qu'il interprète et qu'il s'approprié, Beaulieu se découvre lui-même. Il établit ainsi des liens entre lui et Kerouac quant à leurs œuvres et vies respectives :

Dans *The Town and the City*, l'enterrement du père (qui a exigé qu'on transporte son corps de New York à Galloway) devient le prétexte aux retrouvailles du clan. Ce qui me rend Jack bien sympathique puisque dans *Jos Connaissant*, alors que je n'avais pas encore lu la chronique de la famille Martin-Duluoiz-Kerouac, je faisais la même démarche<sup>77</sup>.

Beaulieu affirme que ce qui l'a attiré chez Kerouac, au départ, c'est le joul présent çà et là dans *Satori à Paris* : « Je lus deux fois, sans vraiment le comprendre, le récit de cet Américain pas tranquille qui jetait dans son texte, par-ci par-là, de si belles phrases jouales<sup>78</sup> ». Peu après avoir lu *Satori à Paris*, il lut *On the Road*. Il le perçut comme « un livre sorti tout droit de la guerre, de l'écoeurement des jeunes désirant rompre avec le rêve américain, cette civilisation dollardeuse et grande violeuse de l'âme collective<sup>79</sup> ».

Pour Beaulieu, « l'essentiel de Jack sorti de l'enfance de Lowell est dans *Sur la Route*<sup>80</sup> ». Avec ce livre, Kerouac veut prendre possession physiquement de son pays, d'où l'importance des voitures<sup>81</sup>. Il suggère que Kerouac est d'abord et avant tout un

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Beaulieu est d'accord avec Jean-François Chassay, pour qui Kerouac est devenu l'emblème de la quête des grands espaces dans l'imaginaire américain. Jean-François Chassay, « Le "road book" : Jack Kerouac

observateur, ne participant pas à l'action, ne faisant que relater ce qu'il voit. « Le prototype du beat<sup>82</sup> » est plutôt Dean Moriarty, l'*alterego* dans la fiction de Neal Cassady. Cet effacement volontaire de Kerouac s'expliquerait par ses origines, ainsi que par son catholicisme, qui sont aussi responsables de sa timidité et de sa non-libération sexuelle<sup>83</sup>. Kerouac est pour Beaulieu « un coureur de routes comme dans le temps des anciens canadiens on disait coureur de bois – ce qui signifiait une interminable course balisée, dans l'anarchie de l'instant et dans la beauté du mouvement<sup>84</sup> ». Il n'est pas Beat, cependant, parce qu'il retourne toujours chez sa mère après quelques mois d'errance, qu'il préfère l'alcool à l'acide et qu'il n'a pas de chance en amour. Malgré tout, il reconnaît qu'« on ne lit dans un livre que ce qu'on veut bien y lire<sup>85</sup> ».

La vie sexuelle de Kerouac, contrairement à ce que croit Beaulieu, n'était pas sans succès et expérimentation. S'il passait beaucoup de temps à se masturber, Kerouac avait aussi des relations avec des femmes, des hommes, dont Ginsberg, des prostituées et les épouses de ses amis<sup>86</sup>. Pourtant, il faut le redire, la frontière entre réalité et fiction n'importe guère pour Victor-Lévy Beaulieu. Celui dont il parle est « son » Kerouac, sa vision de Jack. Ainsi, il affirme : « Parce que je connais un peu Jack, je pense que dans les débuts, tout cela le flatta (Cette qualité du rôle qu'on lui faisait jouer : Pape des beats, ce qui est tout à la fois sage et prophète)<sup>87</sup>. » À l'instar de Kerouac, qui a réinventé

---

et le roman québécois contemporain », *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 66.

<sup>82</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet*, op. cit., p. 90.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>86</sup> Ellis Amburn, *Subterranean Kerouac: the Hidden Life of Jack Kerouac*, New York, St. Martin's Griffin, 1999.

<sup>87</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet*, op. cit., p. 104.

Cassady dans ses écrits<sup>88</sup>, passant par les autres pour mieux parler de lui-même, Beaulieu écrit sur lui en passant par Kerouac. C'est ce qui explique que, au besoin, il invente et arrange les choses à sa manière, comme bon lui semble<sup>89</sup>. En effet, il se permet même de s'adresser directement à lui, comme dans ce passage : « Profites-en, vieux Jack, plonge au cœur de ta solitude car jamais plus l'extase ne te viendra aussi aisément – Bientôt, tu seras célèbre et tu ne sauras plus qui tu es et la simplicité de l'existence aura disparu<sup>90</sup>. »

De plus, tout au long de l'essai, Beaulieu informe le lecteur de son quotidien, qui met en scène son bébé et sa femme. Il parle aussi des voyages qu'il a faits, des livres qu'il a lus, des verres qu'il a bus, des gens qu'il a rencontrés et avec qui il a parlé de Kerouac – entre autres Raoul Duguay<sup>91</sup> – de sa difficulté à écrire cet essai, de ses rêves<sup>92</sup> ainsi que de ses états de fatigue<sup>93</sup>. Il s'autorise non seulement à être familier, mais encore à juger Kerouac sur son parler : « [Kerouac avait] la molle bouche (comme tous les canucks, Jack parlait comme s'il avait eu entre les dents une énorme patate chaude.)<sup>94</sup> »

Avec les autres Beats, Beaulieu est toujours aussi familier. De la sorte, il les nomme par leur prénom et va même, dans le cas de Burroughs, lui trouver un surnom, soit « le vieux will<sup>95</sup> ». Par ailleurs, si Kerouac communique avec lui dans l'imaginaire

---

<sup>88</sup> Paul Maher, Jr. Ed., *Empty Phantoms : Interviews and Encounters with Jack Kerouac*, New York, Thunder's Mouth Press, 2005, p. 359.

<sup>89</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet*, op. cit., p. 105.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>95</sup> *Ibid.*

au-delà des livres, les autres Beats en font autant. Beaulieu se sert ainsi de leur voix pour exprimer sa pensée :

Il me semble que j'entends Ginsberg qui me dit : « Jack ne pouvait pas finir ses jours ailleurs, avec sa mère et sa sœur Nin. Jack, c't'un Canuck, et les Canucks, ça fout le camp dans l'sud quand les cheveux blanchissent, qu'ils ont le sacro-saint fric, qu'ils rhumatisent et ont le foie troué par la cirrhose » - Évidemment, ce n'est pas Allen qui parle ainsi, mais moi, seulement moi<sup>96</sup>.

Dans *Jack Kerouac : essai poulet*, Victor-Lévy Beaulieu s'intéresse peu aux créateurs de la Beat Generation, les instigateurs des communes et de la nouvelle culture arrivés au Québec et en France avec dix ans de retard<sup>97</sup>. Le mouvement Beat, qui s'intéressait entre autres à la libération sexuelle, aux drogues et aux religions orientales, n'a pas d'importance, selon lui, pour l'auteur de Lowell, dont la « connaissance des livres de l'Orient est plutôt limitative, se résumant en fait au Sutra de Diamant et à quelques noms et sentences d'auteurs chinois ou japonais lancés au hasard de la conversation<sup>98</sup> ».

À vrai dire, Beaulieu prend Kerouac pour un perdant, « né pour un petit pain<sup>99</sup> », « Jack ne pouvait pas gagner – il était allergique à des mots comme succès, bonheur, santé, argent et gloire – il n'entendait rien à toutes ces choses et à cause de cela, s'illusionnait sur ce qu'il était<sup>100</sup> ». Il poursuit en faisant valoir que la gloire qui l'attend, avec les Beats, ne l'intéresse pas. Le seul endroit où il se sentirait bien étant chez sa mère avec laquelle il bénéficie de « la protection subtile du clan [qui] lui permet de creuser son monde intérieur [... et d'écrire ses] "meilleures méditations et [...] extases

---

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 117.

bouddhistes.<sup>101</sup> » C'est auprès d'elle que Kerouac écrivait tous ses livres, durant l'hiver, après avoir passé l'été « à courir la galipote<sup>102</sup> ». Il est possible que pour « son » Kerouac, ce soit vrai, bien que, en réalité, ce dernier ait toujours écrit au fur et à mesure de ses déplacements et que les saisons l'aient peu importuné dans sa création, ni que la proximité de sa mère ne l'ait favorisée.

Pour Beaulieu, la Beat Generation n'a rien à voir avec Kerouac, même si celui-ci a des amis qui font partie de ce mouvement. À ce titre, l'auteur parle très rapidement de Corso, le présentant comme un hypocrite que Kerouac aime malgré tout. Allen Ginsberg, de son côté, est présenté comme le méchant qui fait peur à la mère de Jack<sup>103</sup> et qui a pour fonction, en tant que visionnaire de la Beat de s'approprier le monde dans l'exigence de la révolte<sup>104</sup>. Il est aussi décrit comme « un drôle de moineau<sup>105</sup> ». Quant à Burroughs, Beaulieu souligne ses origines familiales, ses nombreux métiers, le meurtre de sa femme, sa consommation de drogue ainsi que son statut de *drop out*. Il évoque aussi l'univers sombre de ses romans<sup>106</sup> et ses techniques d'écriture, le *cut-up* et le *fold-in*<sup>107</sup>, qui en est une variante.

Dans l'esprit de Beaulieu, Kerouac est un conteur, contrairement à ses amis écrivains, qui font de l'expérimentation l'axe principal de leurs œuvres. Il va jusqu'à accorder peu d'importance au fait que Kerouac a découvert l'écriture spontanée. Beaulieu

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 140.

affirme « qu'il faut prendre avec un grain de sel tout ce qui s'est écrit et tout ce que Jack lui-même a dit au sujet de sa méthode<sup>108</sup> d'écrivain. L'important, pour lui, ce n'était pas le fait qu'il eût trouvé une nouvelle manière d'écrire<sup>109</sup> ». Kerouac serait donc un Québécois, c'est-à-dire un raconteur, comme l'écrit Marcel Rioux dans *Les Québécois* :

Si le Français est discoureur et palabreur, le Québécois, lui, est raconteur. [...] Raconteur d'histoires qui peuvent être des aventures, des souvenirs, comme des idées, des sensations, des désirs. Nous nous racontons des histoires au double sens du terme. Pour nous endormir comme pour nous réveiller, pour ne pas trop souffrir ou pour souffrir ensemble, pour rire ou ne pas pleurer, pour rêver, pour errer (errance, erreur), pour savoir et protester. Nous sommes partagés entre notre tradition littéraire et philosophique française, critique, élitiste, sceptique, et notre position américaine participative, démocratique, unanimiste, grégaire, qui se croit la seule réelle et voudrait, à la limite, n'avoir pas besoin de mots, mais seulement d'attitudes, de sentiments et de gestes pour « se dire ». D'où le conflit culturellement fécond de notre discours commun tendu entre, d'une part, la nostalgie d'une « homogénéité du temps, de l'espace et de l'être », et d'autre part, la dure actualité de l'« hétéroglossie indépassable d'un tissu social déchiré » et, au sens propre, chez un Deschamps ou un Tremblay, de la langue et du langage de l'altération plutôt que de l'altérité<sup>110</sup>.

Le rapport de Kerouac à la Beat Generation ne se situe qu'au niveau des fréquentations dans l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu. En ce sens, celui-ci avance que le roman *Les anges vagabonds*<sup>111</sup> est le « dernier remous beat dans l'œuvre de Jack, chant

---

<sup>108</sup> Pour parler de l'écriture de Kerouac, il est étrange ici de constater que Beaulieu parle du manifeste de la méthode d'écriture de Kerouac « publié dans *Evergreen Review* » puisque ce texte, qui s'intitule *Belief and Technique for Modern Prose : List of Essentiels*, n'en est pas un, bien que Kerouac s'y soit le plus rapproché d'une théorisation de sa démarche. Jack Kerouac, « *Belief and Technique for Modern Prose : List of Essentiels* », dans Ann Charters, *The Portable Beat Reader*, New York, Penguin Books, 1992, p. 59.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>110</sup> Marcel Rioux, cité par Laurent Mailhot, « Yvon Deschamps, écrivain », dans André Gervais, dir., *Emblématiques de l'époque du joul*, op. cit., p. 171.

<sup>111</sup> Pour parler de ce roman, Beaulieu se réfère à la traduction française de Michel Deutsch, qui date de 1968 et qui ne contient que la partie du texte intitulée *Book Two : Passing Through*. La première partie du roman, longue de 241 pages, intitulée *Book One : Desolation Angels*, qui relate le séjour de Kerouac sur Desolation Pic alors qu'il y était garde forestier n'ayant pas été traduit dans cette édition. Pour Beaulieu, cependant, cela ne semble pas être un problème puisque le passage par ce roman n'est qu'un prétexte pour clore l'aventure Beat de Kerouac. Jack Kerouac, *Les anges vagabonds*, traduit par Michel Deutsch, Paris, Denoël, 1968.

d'adieu pour les compagnons de la première heure<sup>112</sup> ». Kerouac cesse de fréquenter les Beats au moment même où il « amorce le grand retour [...] vers sa mère<sup>113</sup> ».

Toujours selon l'auteur, Kerouac abandonne les Beats lors de son voyage à Tanger, où il visite Burroughs, lit le *Le festin nu* et apprend l'amour de son hôte pour Ginsberg<sup>114</sup>. Selon Beaulieu, Kerouac s'aperçoit alors qu'il n'est pas Beat parce qu'il est homophobe, qu'il ne supporte pas les drogues et surtout qu'il reste fidèle au catholicisme « à cause de Gérard et de sa maman<sup>115</sup> ! » Ayant compris cela, il quitte Burroughs et revient en Amérique, « ma sinistre France à moi<sup>116</sup> », où il passe le reste de sa vie auprès de sa mère à écrire.

Lors de l'émergence de la Beat Generation, qui survient avec la publication en 1957 de son roman *On the Road*, Kerouac sombre dans une misère morale<sup>117</sup> car il est associé malgré lui à ce mouvement. De plus, il prend conscience, alors qu'il est à Big Sur, « qu'il n'est absolument pas ce sage, cet anachorète sacré, ce moine contemplatif qu'il aurait aimé être<sup>118</sup> ». Ce constat étant fait, il découvre sa vraie nature et utilise le joul pour la première fois, selon Beaulieu, dans ses écrits<sup>119</sup>. Pour l'auteur de *Trois-Pistoles*,

Le Canadien français, le joul c'est ce qui sort du plus profond de soi quand on se rend compte qu'on est rendu au bout du rouleau et que le langage

---

<sup>112</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet, op. cit.*, p. 143.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>114</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet, op. cit.*, p. 157.

<sup>115</sup> *Ibid.*

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>119</sup> Ce qui est faux. À titre de contre-exemple, *La nuit est ma femme*, écrit entièrement en joul, date de 1951.

ordinaire (c'est-à-dire américain) perd toute réalité, toute force d'exorcisme ou de supplication (l'émotion et l'angoisse brisant la langue apprise; derrière demeure le patois d'enfance, et lui seul peut vraiment être signifiant car il y a du lyrisme dans le joul, le lyrisme du désespoir.)<sup>120</sup>

Ainsi, c'est lorsque Kerouac est à son plus bas, touchant le fond du baril, qu'il comprend ce qu'est vraiment un Canadien français, un perdant ou, dans les mots de Miron, utilisés par Beaulieu : « Le plus grand misérable, le plus sale individu de la terre<sup>121</sup>. »

Dans l'imaginaire de Victor-Lévy Beaulieu, Kerouac n'est donc pas de la Beat Generation, « lui qui n'a toujours été au fond qu'un nihiliste et qu'un individualiste [...] qui n'a jamais vraiment été beat<sup>122</sup> ». C'est un Canadien français qui, en raison de ses origines, refusait « de briller, [restait] ténébreux et méfiant, ne [pouvant] pas tirer profit des forces vives qu'il y [avait en lui], bref rester canuck! [...] Jack n'avait pas la même soif d'être et de paraître [que les Beats]<sup>123</sup> ».

Cela démontré, Beaulieu s'intéresse aux femmes de Kerouac et s'identifie au parcours amoureux de ce dernier : « Si cette histoire me touche c'est que je l'ai vécue moi aussi alors que j'avais le même âge que Jack<sup>124</sup>. » Selon lui, « la réalité de Jack n'est jamais à la hauteur de ses rêves d'amour<sup>125</sup> », parce qu'il est toujours à la recherche de sa mère à travers les femmes qu'il fréquente. Et lorsqu'il croyait l'avoir trouvée, il disait : « En français maintenant, en français je peux chanter Mardou indéfiniment<sup>126</sup>. » Quant à Tristessa, une copine de Kerouac qui se prénommaient en fait Esperanza, Kerouac en tombe

---

<sup>120</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet*, op. cit., p. 166.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 174.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 182.

amoureux « parce qu'elle prononce certains mots anglais comme l'une de ses vieilles tantes canadiennes-françaises de Lawrence<sup>127</sup> ». Toujours aux yeux de Beaulieu, l'amour est impossible pour Kerouac parce qu'il n'est fait que de bonté et que celle-ci apparaît ainsi :

nulle et non avenue à Mexico City, San Francisco et New York – Or Jack n'était que cela, et vulnérable, et petit dans sa pureté d'enfance, semblable à son frère Gérard – pas de place dans le monde américain pour les anges, et encore moins pour les anges Canadiens français<sup>128</sup>.

Selon lui, l'idéal amoureux de Kerouac, tout comme son identité, est relié à ses origines, à sa mère et à sa langue. La sexualité ne sert alors qu'à la procréation, comme le veut la religion à laquelle il restait fidèle. À ce titre, Beaulieu affirme : « je n'ai qu'à relire le petit catéchisme de mon enfance pour comprendre Jack, je n'ai qu'à penser à tout ce qu'il a écrit dans ses livres sur la mort de son frère Gérard et de son père pour comprendre Jack<sup>129</sup> ». Pour Beaulieu, c'est la religion qui a permis à Kerouac de se « détourner de son vide intérieur et de l'énorme vide qu'il voyait partout autour de lui<sup>130</sup> ». Il était canadien-français « dans ses idées d'amour, de sainteté et de paradis<sup>131</sup> ». Et cela, il le devait principalement, selon l'interprétation de l'auteur, à sa mère et à ce qu'il avait appris au cours de son enfance.

En fait, le Canadien français que Beaulieu voit en Kerouac incarne le type même de l'individu à la mentalité étroite à laquelle il s'oppose. Lui se rallie plutôt à Jacques

---

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 193.

Ferron, « avec qui commencent les pays québécois<sup>132</sup> », c'est-à-dire du côté d'un pays en devenir et en constante évolution. Contrairement à celui-ci, Kerouac, comme il l'a lui-même dit lors de son passage au *Sel de la semaine*, n'est pas un « homme de courage<sup>133</sup> », il n'a pas envie de fonder quoi que ce soit. Il est ainsi perçu par Beaulieu, comme « le romancier québécois de toutes ses misères, un demeuré, un grand tata de l'écriture, et si semblable à nous tous qui ne pouvions être plus que les projections de nous-mêmes<sup>134</sup> ». Il devient l'écrivain aliéné par excellence, colonisé pour reprendre l'expression d'Albert Memmi (1972).

Kerouac semble devenu celui dont les nouveaux écrivains et les tenants de la révolution tranquille doivent se dissocier, s'éloigner, parce qu'il représente l'anéantissement, la mort, le passé canadien-français du « *né pour un petit pain* » mais qui n'a plus le même écho au Québec à partir de 1960. Kerouac aurait accepté ce que Borduas et ses confrères refusèrent dès 1948. À l'image de la petite sainte Marie-Rose Ferron, qui fit taire les Sentinellistes, il acceptait la fatalité du destin en s'en remettant à Dieu pour la suite du monde. Suivre son exemple revenait à accepter l'assimilation sans réagir. Kerouac représente ainsi « le monde canadien-français d'avant la deuxième Grande Guerre »<sup>135</sup>, le monde que Beaulieu et ses contemporains tentent de transcender en devenant québécois et en cessant d'être canadiens-français.

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>133</sup> « Redire en joual ce qu'on a déjà dit en seize langues : Jack Kérouac au canal 2 (1967) », *Le Devoir*, 28 octobre 1972.

<sup>134</sup> Victor-Lévy Beaulieu, *Jack Kerouac : essai poulet*, op. cit., p. 202.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 204.

Une fois cette réflexion faite, Beaulieu imagine Kerouac parlant avec sa mère après son passage au *Sel de la semaine*. Tout en discutant du voyage qu'ils ont fait ensemble et qu'ils ont, raconte Beaulieu, adoré, Kerouac se souvient du public présent sur le plateau de tournage de Radio-Canada et précise que tous les spectateurs « riaient de moi, dans l'studio d'télévision, quand j'parlais en français<sup>136</sup> ». L'auteur montre ainsi l'écart entre Kerouac et le Québec de la Révolution tranquille quant à son parler.

Abordant le voyage en France que Kerouac effectue à la recherche de ses ancêtres, Beaulieu affirme que ce dernier « se considère [...] dans Paris, comme un Québécois s'enfermant à la Bibliothèque Nationale<sup>137</sup> ». Être à la recherche de ses origines européennes, à Paris et à Brest, est typiquement québécois selon Beaulieu, car lui aussi a entrepris une telle démarche par le passé<sup>138</sup>. De plus, il croit que ce n'est pas un hasard si Kerouac ne trouve rien lors de son voyage puisqu'il n'était là-bas qu'« un pauvre et minable canadien-français américain abruti par l'alcool [...] Jack n'avait rien d'un détective – il buvait mal et ne savait plus se débrouiller en rien, il était devenu un "misérable", un vrai canuck égaré et blasphémant<sup>139</sup> ». L'origine, encore une fois, expliquerait tout. À vrai dire, Kerouac effraie Beaulieu puisqu'il n'est, à ses yeux,

Rien d'autre qu'un clown, malade d'écoeurement – Bouffon canadien-français et nombriliste, capable de donner la chienne à tout Québécois le lisant – homme hypothéqué, dépossédé, petit et dérisoirement sublime comme seul on sait l'être entre Canadiens français – pas démesuré était Jack mais plutôt sans mesures parce que se connaissant trop bien et ne croyant pas à la fiction – les livres de Jack sont des manuels – (savoir jusqu'où on peut aller dans le

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>138</sup> *Ibid.*

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 221.

rapetissement de sa lamentation) – les livres de Jack sont ce que le Québécois a fait de plus douloureux contre lui-même<sup>140</sup>.

Kerouac ne serait qu'un « petitard<sup>141</sup> » et devient, sous la loupe de Beaulieu, « le meilleur romancier canadien-français de l'impuissance<sup>142</sup> », raison pour laquelle il faut annexer son œuvre à la littérature nationale du Québec. Ses livres, au même titre qu'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*, de Marie-Claire Blais, seraient « puisards de nos afflictions et de nos manquements et de nos errances et de nos courbatures culturelles et de notre aliénation et de notre colonisation<sup>143</sup> ». Kerouac serait un exemple à ne pas suivre parce qu'il incarne la fin du « Québec-de-par-en-Bas<sup>144</sup> », la fin de la Nouvelle-Angleterre franco-canadienne. Dans le contexte des années 1970, d'une prise de conscience sociale, nationale et linguistique, il est donc de mise, encore selon l'auteur, de se dissocier de cet écrivain pour qui Beaulieu éprouve « un mélange disharmonieux de pitié et d'admiration<sup>145</sup> ». Kerouac serait l'anti-modèle, ce double qui effraie, le *nègre blanc* que Beaulieu refuse d'être. Si, à son époque, la petite Ferron a réussi à faire flancher les Sentinellistes, Kerouac n'a pas eu le même effet sur Beaulieu. Au contraire, Jack Kerouac justifie pour lui l'urgence d'agir, de créer le pays, de refuser l'assimilation.

---

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 235.

## 4.2 La route, l'alcool et le jazz ou Kerouac chez Gilles Archambault

Quelques années après la parution de l'essai de Victor-Lévy Beaulieu, Gilles Archambault et François Ricard partent sur la route, sur les traces de Jack Kerouac, dans le cadre d'un reportage radiophonique qu'ils effectuent pour le compte de *Documents*<sup>146</sup>, leur émission diffusée sur les ondes de la radio de Radio-Canada. Avec ce reportage sur Kerouac, Archambault et Ricard participent à un concours radiophonique international, *Italia*. Au cours de leur voyage, ils multiplient les rencontres de gens qui ont connu, fréquenté ou encore étudié Jack Kerouac, se rendant dans les principales villes où Kerouac a vécu, c'est-à-dire Lowell, New York, Mexico et San Francisco.

Fort de ce périple, Archambault entreprend, de retour à Montréal, l'écriture d'un roman qui, tel l'ensemble de sa production littéraire, s'apparente à l'autofiction sans être autobiographique. Comme il le souligne : « Ce n'est pas moi, ce n'est pas François Ricard, il n'y avait pas de femme avec nous. Mais notre voyage a été le point de départ<sup>147</sup>. » En cela, *Le voyageur distrait*, inspiré de l'expérience vécue, n'est pas un compte rendu de leur voyage, mais bien un roman, dédié à François Ricard, qui met en scène deux professeurs d'université, Julien et Michel, ayant eux aussi suivi les traces de Kerouac dans le but de l'étudier et d'en apprendre davantage sur sa vie et son œuvre.

Le personnage principal, Michel, sort d'une relation amoureuse difficile et voit dans sa maison d'Outremont un refuge où il vit, quelque peu désabusé, son rapport avec

---

<sup>146</sup> Gilles Archambault, réalisateur, François Ricard, auteur, « Dans les pas de Jack Kerouac », *Documents*, Montréal, Radio-Canada, 10-10-1978, archives CBC00003FCD.

<sup>147</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Gilles Archambault*, Montréal, hôtel Delta-centre-ville, rue Université, 9 novembre 2005, de 9h00 à 10h45.

l'existence. Écrivain, il conçoit mal qu'il puisse avoir une place au panthéon des auteurs<sup>148</sup> et éprouve beaucoup de difficulté à écrire<sup>149</sup>. Comme toujours dans l'œuvre d'Archambault, l'écriture vient difficilement, et la vie est parsemée de monotonie, de mélancolie et de tristesse. Contrairement à ce qui passe dans l'univers de Kerouac, il n'y a ici nul salut possible par la littérature, cette dernière ne résolvant rien, ne faisant qu'exposer les maux. Néanmoins, le personnage persiste et continue à écrire. Dans l'incipit, Michel décide donc d'entreprendre un nouveau livre et d'y « relater un voyage [...] fait il y a quelques mois<sup>150</sup> ».

Dans ce nouveau roman, son personnage parlera « de Mélanie, d'une autre femme avec qui j'ai vécu, de mon amour du jazz et de lieux visités dans les pas de Jack Kerouac. J'évoquerai des êtres mi-inventés – mi observés<sup>151</sup> ». Sa conjointe, Mélanie, lui demande : « - Et de quoi parleras-tu dans ton livre<sup>152</sup> ? ». Il lui répond alors : « Je ne sais pas. Peut-être de Jack Kerouac<sup>153</sup>. »

Michel se propose en fait de relater ce voyage où, avec son ami Julien et la maîtresse de celui-ci, Claude, ils ont refait « à leur façon les itinéraires de Kerouac, rencontré des amis, des spécialistes. Ils pourraient par la même occasion causer à leur aise, boire un coup, visiter les boîtes de jazz de New York et San Francisco<sup>154</sup> ». Ce qui les intéresse tous les trois, c'est de mieux découvrir Kerouac, pour qui Michel s'est déjà

---

<sup>148</sup> Gilles Archambault, *Le voyageur distrait*. Montréal, L'Hexagone, « Typo », 1988 [1981], p. 15.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>152</sup> *Ibid.*

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 22.

par le passé « passionné [...] mais en clinicien, parce que les étudiants de son cours de création à l'Université se passionnaient aisément pour *On the Road*<sup>155</sup> ». Pour Michel et Julien, Jack Kerouac, à cause de ses origines canadiennes-françaises, est une source de curiosité. Par contre, la Beat Generation, mouvement auquel il est rattaché, ne les intéresse visiblement pas : « Puisque je te dis que je suis pas un spécialiste de la Beat Generation. La poésie de Ginsberg, je suis sûr de l'ignorer jusqu'à ma mort. Cette ignorance me convient<sup>156</sup>. »

Celui qui les intrigue fortement, c'est ce Kerouac de qui, Michel se sent dès le départ très proche : « Je suis comme Jack, je veux voir le monde sans m'éloigner de ma mère. Raconter cela à Mélanie dans une lettre. Jamais elle n'acceptera d'être tenue pour ma mère. Elle va s'en offusquer, me le dira au téléphone<sup>157</sup>. » En fait, par le biais de Jack Kerouac revisité, Michel entreprend une introspection, un voyage intérieur. Comme chez Victor-Lévy Beaulieu, Kerouac sert de miroir à l'écrivain, de double. Il est un prétexte à écrire sur soi, à s'exposer. Les écrivains répondent ainsi, consciemment ou non, à l'appel que Kerouac formulait à la toute fin de son roman *Tristessa*, soit d'écrire leur vision des choses :

I'll go light candles to the Madonna, I'll paint the Madonna, and eat ice cream, benny and bread – « Dope and salt pork, » as Bhikku Booboo said – I'll go to the South of Sicily in the winter, and paint memories of Arles – I'll buy a piano and Mozart me that – I'll write long sad tales about people in the legend of my life – This part is my part of the movie, let's hear yours<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>158</sup> Jack Kerouac, *Tristessa*, New York, Penguin Books, 1992 [1960], p. 96.

Il importe de souligner que, au cours de sa vie, Kerouac encouragea plusieurs personnes à écrire, dont Neal Cassady, William Burroughs et Allen Ginsberg. À l'instar de Beaulieu, Michel tente d'écrire sur Kerouac, mais écrit finalement sur lui-même en se servant de celui-ci.

Pendant qu'il pense à Kerouac, Michel se souvient de l'avoir lu et de ce « disque acquis à grands frais chez un disquaire spécialisé de Chicago. Les haikai [sic] ponctués par les phrases musicales empreintes de blues de Zoot Sims<sup>159</sup> ». Cela lui permet d'entendre la voix de l'écrivain, qu'il associe à la figure de la mère. Cette relation où une femme « occupait toute la place<sup>160</sup> » permettra à Michel, par la suite, d'aborder ses propres aventures amoureuses ainsi que son rapport à l'écriture et à la mort. Kerouac est pour lui un prétexte pour parler de lui-même.

Se demandant ce qu'il aurait dit à l'auteur franco-américain s'il l'avait rencontré, Michel conclut : « Des banalités sûrement, sur le ton détaché qu'il adoptait dans la plupart de ses rapports humains et qui faisait qu'on avait souvent l'impression en lui parlant qu'il était ailleurs<sup>161</sup>. » Michel, tout comme Archambault<sup>162</sup>, aurait cherché à éviter cet écrivain qui avait « le vin bruyant<sup>163</sup> ». Les livres et le vécu de l'homme l'intéressent toutefois. En effet, pour Michel, les plus beaux passages de l'œuvre de Kerouac, issus de son écriture automatique<sup>164</sup>, sont les « pages sur San Francisco,

---

<sup>159</sup> Gilles Archambault, *Le voyageur distrait*, op. cit., p. 24.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>162</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Gilles Archambault*, op. cit.

<sup>163</sup> Gilles Archambault, *Le voyageur distrait*, op. cit., p. 27.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 28.

l'arrivée surtout, l'exultation. [...] Une apothéose du désir de vivre<sup>165</sup> ». Pourtant, il ne s'identifie pas à ce que Kerouac écrit. Contrairement à l'auteur de Lowell, lui attend la mort<sup>166</sup>.

L'ami de Michel, Julien, avance que le projet de voyage et d'écriture sur Kerouac est un prolongement de leur amitié. Il rêve ainsi d'un livre avec leurs « deux noms sur la couverture<sup>167</sup> ». Bien que très peu convaincu, Michel entreprend ce voyage qui durera trois semaines en réalité, le temps que Kerouac a mis pour écrire *On the Road*. Pour lui, voilà ce que représente ce périple :

Trois semaines pendant lesquelles il devrait se priver de sa présence [Mélanie] [...] Jack Kerouac n'avait vraiment aucune importance à côté de cette réalité-là. Quelle vérité lui procurerait ce voyage qu'il ne sache déjà? Un jour viendrait où tout paraîtrait inutile. Seule la présence de Mélanie alors lui serait acceptable<sup>168</sup>.

Michel a peur que, durant ce laps de temps, Mélanie l'oublie : « Il suffirait de si peu pour qu'elle s'aperçoive que tout compte fait je ne suis que celui qui lui tient compagnie dans le cheminement vers la mort<sup>169</sup>. » Il affronte pourtant sa peur et part sur la route avec Julien et sa maîtresse, Claude. À ce qu'il semble, cette étudiante de moins de trente ans n'aurait « pas détesté passer une nuit avec Neal Cassady. Bien baiser, causer un peu, fumer un joint. Après, ni vu, ni connu. Quant à Kerouac, merci pour moi<sup>170</sup> ».

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 40.

Le voyage commence dans la ville natale de Kerouac, Lowell, qui, le soir, « se transforme en une sinistre buvette<sup>171</sup> ». Les bars, en effet, attirent rapidement l'attention des visiteurs qui découvrent avec le lever du soleil une autre ville, paisible et petite-bourgeoise, traversée par le Merrimack. Le groupe d'amis loge au Holiday Inn. Alors que, pour Julien, « l'important [...] était de marcher dans Lowell, de visiter les lieux de l'enfance, de prendre des notes<sup>172</sup> », Michel, lui, renonce déjà au projet d'écriture sur Kerouac : « Jamais, je n'écrirai ce livre. Il le fera seul. Je veux penser à tout autre chose. Ma vie d'écriture est terminée<sup>173</sup>. »

Il pense plutôt à son père « qui n'en finissait plus d'agoniser dans sa maison de la rue Beaulieu<sup>174</sup>, à ville Émard<sup>175</sup> ». La mort hante son esprit. Il songe que relativement bientôt, dans environ 25 ans, il vivra une situation similaire à celle de son père, c'est-à-dire qu'il sera à deux pas de la mort. Le livre sur Kerouac est loin de ses préoccupations. À vrai dire, cela « lui paraissait la chose la plus vaine du monde<sup>176</sup> ». Kerouac signifie alors plus que « cet homme qui a vécu, écrit si loin de nous<sup>177</sup> ». Il ne représente pas « l'essentiel », auquel il veut s'attacher pour le reste de sa vie.

Réunis dans un bar que fréquentait Kerouac, le *Nicky's Bar*, qui appartient à son beau-frère, Nick Sampas, le trio discute. Julien regrette d'avoir raté Stella Sampas, la troisième femme de Kerouac, et envisage de lui écrire afin de la questionner sur son mari.

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> Est-ce un hasard si la rue où le père habite porte le même nom qu'une des rues de Lowell où Kerouac a habité étant jeune ?

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>177</sup> *Ibid.*

Contrairement à Michel, Julien « a fait sienne toute la mythologie de Kerouac<sup>178</sup> » et connaît tout du Lowell de l'enfance sportive de Kerouac, le « jeune Canuck<sup>179</sup> ». Son enthousiasme ne parvient cependant pas à émouvoir Michel, qui lui dit : « Ton Kerouac ne deviendra jamais le mien. Je n'ai pour lui qu'une profonde pitié<sup>180</sup>. » De son côté, Claude menace de rentrer à Montréal et ne voit en Kerouac qu'un alcoolique : s'il « avait eu la volonté de cesser de boire [...] il serait tout aussi bourgeois que Ginsberg<sup>181</sup> ».

Alors qu'il visite les toilettes du bar, après s'être enivré, Michel observe les graffitis et remarque que « aucun ne rappelle le souvenir de Jack<sup>182</sup> », ce qui lui donne l'idée d'écrire « Jack lives<sup>183</sup> » en lettres rouges sur un mur. Par contre, il n'est pas certain de la signification de son geste, à savoir si c'est par dérision, moquerie ou encore solidarité. Il ne le sait pas, et, tout compte fait, n'y attache pas d'importance. Ce qui l'intéresse vraiment dans ce voyage, ce qui lui donne envie de le poursuivre, ce n'est pas Kerouac, mais plutôt le jazz et les boîtes qu'il envisage de visiter à New York.

Pendant ce temps, Julien raconte que Billie Holiday est venue chanter à Lowell à la fin de sa carrière, dans « un club minable<sup>184</sup> ». Michel juge lui-même que tout est minable à Lowell, à l'image de Kerouac, qui y est revenu « déchu<sup>185</sup> » à la fin de sa vie, passant son temps à boire, éprouvant « souvent l'impression d'avoir tout dit. Que

---

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>180</sup> *Ibid.*

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>183</sup> *Ibid.*

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 47.

raconter lorsque la vie ne nous apprend plus rien ? Seul l'alcool désormais l'apaisait<sup>186</sup>. »  
Pour Michel, Kerouac avait tout fait pour devenir et être américain, pourtant il était resté  
« canuck comme au départ<sup>187</sup> ».

Un peu plus tard dans la soirée, conduits en voiture par Tony Sampas, Michel, Julien et Claude visitent Lowell. Pendant que Sampas leur fait voir les endroits où a vécu Kerouac, Michel ne pense qu'à la mort, à la sienne et à celle de Jack, souhaitant « revoir les pages du livre de Charters à ce sujet<sup>188</sup> ». Selon lui, il ne reste plus rien de Kerouac à Lowell<sup>189</sup> : « Kerouac n'avait pas laissé de traces<sup>190</sup> ! »

Au cours de la balade, Sampas apprend à ses passagers que, selon lui, « Kerouac buvait peu, qu'il était catholique fervent, grand lecteur, homme rangé, [... qu'il] se sentait heureux à Lowell, qu'il affectionnait particulièrement leur famille, [... et] que c'est à cause de notre frère Alex qu'il s'est mis à écrire<sup>191</sup> ? » Même s'il n'est pas d'accord avec ce dernier, Michel le laisse parler. Après tout, c'est « son » Kerouac. Visiter les quartiers où Kerouac a vécu son enfance ne fait que ressurgir en lui le souvenir des lieux de sa propre enfance, lieux qu'il a tout fait pour oublier parce que, contrairement à Kerouac, ils ne l'ont pas marqué.

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>189</sup> À l'époque du voyage, le parc Jack Kerouac et le festival Jack Kerouac n'existaient pas encore.

<sup>190</sup> *Ibid.*

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 50.

Puis, toujours en voiture, Michel se laisse caresser par Claude, jusqu'à jouir discrètement, sans que Julien et Sampas ne s'en aperçoivent. Une fois la visite terminée, ils rentrent tous deux à l'hôtel et poursuivent leur aventure pendant que Julien continue à boire au *Nicky's Bar* sans savoir ce qui se trame. Michel imite ainsi Kerouac, qui avait souvent des relations avec les conjointes de ses amis<sup>192</sup>.

Le lendemain, le petit groupe rencontre Father Morrisette. Il rappelle par sa présence que Lowell est une « petite société catholique bien docile<sup>193</sup> ». Celui-ci parle de Kerouac comme d'un enfant timide et propose de les présenter à des personnes l'ayant connu dans les dernières années de sa vie, comme Joe Chaput, qui le conduisit à Rivière-du-Loup. Lors de la promenade, Father Morrisette, figure très connue dans la ville, se fait souvent saluer par les passants qui s'adressent à lui « dans un argot franco-américain aussi attachant qu'humiliant pour les trois Québécois qui entendent cette caricature de leur propre langue<sup>194</sup> ». Sur les traces de Kerouac, Michel songe alors au catholicisme de son enfance et constate qu'il s'en est détaché, contrairement à l'auteur Beat.

Alors que Father Morrisette parle du jeune Kerouac sportif, Michel se rend compte que le seul Kerouac qui le fascine, c'est celui « des dernières années, la face rougeaude, l'athlète au ventre gonflé de bière, qui demandait à Ginsberg de le sucer parce qu'il n'arrivait plus à séduire les filles. L'autre Kerouac, qui s'affichait, qui jouait au dur, il n'en avait que faire<sup>195</sup>. » Songeant aux funérailles de Kerouac, organisées par leur

---

<sup>192</sup> Ann Charters, *Kerouac, le vagabond*, op. cit., p. 195.

<sup>193</sup> Gilles Archambault, *Le voyageur distrait*, op. cit., p. 55.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 59.

guide lui-même, Michel ne pense qu'au Kerouac de la fin, celui qui se sentait incompris de ses concitoyens, lesquels « ne lisaient que les pages sportives du Lowell Sun<sup>196</sup> ». Ce Kerouac n'aimait pas non plus la célébrité que lui procurait le succès de la Beat Generation. Au contraire, être le roi des Beats l'encombrait de fils de bourgeois venus le voir et pour qui il n'éprouvait aucune sympathie. Ce Kerouac se « barricadait, faisant dire par Mémère (qui ne demandait pas mieux) qu'il était absent<sup>197</sup> ». Pour Michel, cet être allait toujours au bout de lui-même au nom de l'écriture, chose dont lui ne se sentait plus capable, n'ayant « plus la foi nécessaire à l'écriture<sup>198</sup> ». Et pourtant, Kerouac « avait-il conscience d'une vie ratée ? Avait-il la lucidité de croire que toute vie est nécessairement ratée et qu'on ne survit jamais aux rêves de son adolescence ?<sup>199</sup> » C'est là la seule question qu'il lui aurait directement posée.

D'après Michel, ce qu'on retrouve dans les livres de Kerouac, ce sont « les gargantuesques souleries, les conquêtes, les explorations, l'écriture généreuse et spontanée<sup>200</sup> ». Encore une fois ici, il se sent très loin de l'auteur de Lowell, car contrairement à ce dernier, lui, dans ses livres, « il ne parlait que de sa maladresse à vivre<sup>201</sup> ». Se confrontant à Kerouac, il retient « la certitude de n'être soi-même qu'un être de petite dimension, de n'avoir pas vécu, de n'avoir rien à raconter<sup>202</sup> ».

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>199</sup> *Ibid.*

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*

Au cours de leur rencontre, Father Morrisette apprend au trio que Kerouac, de son vivant, se confiait à lui; que lorsqu'il était jeune, il lui avait fait part de son désir d'écrire. Il l'avait alors encouragé et dirigé vers des études universitaires. Kerouac, dit-il « voulait écrire pour les Franco-Américains. Les sortir de leur ghetto en quelque sorte »<sup>203</sup>.

Ayant absorbé ce commentaire, Michel constate que cette franco-américanie n'est plus la même qu'à l'époque de Kerouac, la main-d'œuvre à bon marché étant maintenant portoricaine. Cependant, les traces « d'un monde québécois qui s'était perpétué malgré l'évolution des mœurs<sup>204</sup> » sont encore visibles, principalement par le relais de la religion. Ce qui n'est pas sans répugner à Michel, qui affirme pour cette raison « détester Lowell comme le quartier de mes douze ans<sup>205</sup> ». De Lowell, Michel ne retient en fait que le Merrimack. C'est seulement par ce fleuve que cette ville se distingue des autres. Outre ce cours d'eau, il n'y a là, selon lui, rien d'intéressant. De plus, le Petit Canada de Lowell lui renvoie une « image déformée du Québec<sup>206</sup> », dont il s'émeut malgré tout, mais à laquelle lui, Julien et Claude ne s'associent pas.

Pendant que Julien pense à des titres possibles comme *Dans les pas de Jack Kerouac*, Michel se sent plus que jamais loin du projet d'écriture. Pourtant, Kerouac occupe sa pensée. Il réfléchit à lui, à sa relation à l'Amérique, à son père et à sa mère. Il s'attarde aux femmes auprès desquelles ce dernier « cherchait les attaches très fortes pour

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 68.

les rompre au bout de quelques semaines<sup>207</sup> ». En réalité, pour Michel, Kerouac n'est qu'un prétexte pour penser à sa propre situation. Tout en passant par Kerouac, il en arrive à penser aux femmes de sa vie : à Mélanie, restée à Montréal et à Andrée qui demeure maintenant à San Francisco.

Si Kerouac répugne à Michel d'une certaine manière, c'est qu'il le ramène à l'enfance, à l'univers de la faute, au catholicisme « bon marché, les scapulaires, les premiers vendredis du mois, les fausses assurances, qui camouflent le trou noir qu'on découvre soi-même peu à peu<sup>208</sup> ». Voici ce que Michel en dit de plus :

Un bouffon de lui-même, homme fini, rongé et gonflé par l'alcool, Jack la caricature géniale de l'écrivain québécois. Vaincu au départ, cherchant à la fois l'émancipation et le retour au sein maternel, croyant s'être libéré sexuellement et puritain en diable, s'amusant aux préliminaires du zen alors que sa religion puérile n'avait pas dépassé le stade du chemin de croix de l'école Saint-Jean-Baptiste à Lowell. D'accord, il lisait Pascal, mais il vivait en canuck. L'écrivain de l'impuissance, de la velléité, n'est-ce pas que ça te ressemble, Michel<sup>209</sup> ?

Le portrait que dresse Michel de Kerouac est peu flatteur. Comme le souligne Jean Morency, le poète Beat,

En arrive à constituer ce double inavouable de l'écrivain québécois, celui qu'il ne faudrait pas voir, mais qu'on voit tout le temps et en qui on projette toutes les angoisses relatives à la disparition, à la dissolution des identités collectives dans le grand tout nord-américain<sup>210</sup>.

Michel, tout comme Archambault, n'est pas attiré par les techniques d'écriture de Kerouac – la prose spontanée, l'écriture au magnétophone –, il ne s'est jamais défoncé à la benzédrine ni soûlé au mauvais vin comme Kerouac. De plus, le roi des Beats lui fait

---

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>210</sup> Jean Morency, « L'invention de Jack Kérouac au Québec », *op. cit.*, p. 129.

horreur. Dans les années 1950, il pensait même « qu'il était l'auteur d'un best-seller qu'on se dépêcherait d'oublier<sup>211</sup> ».

Alors que les trois Québécois quittent Lowell, après avoir toutefois demandé à des passants si *On the Road* leur disait quelque chose et après avoir reçu plus de réponses négatives que positives, ils ont « un peu l'impression de trahir Kerouac<sup>212</sup> ». En route dans une Chevrolet, ils filent vers New York, quittant l'univers de la mère de Kerouac pour rejoindre celui de Neal Cassady et de « la volonté de jouissance<sup>213</sup> ». Au départ, Julien est au volant, et Michel et Claude sont passagers tout comme l'était Kerouac. Le trio fonce à toute allure. Pour entrer dans New York, Michel prend le volant. En sillonnant les rues de la ville, Kerouac est toujours le sujet de discussion entre les trois compagnons qui parlent des taudis où il habita à New York et à San Francisco, à « son goût aussi pour les accoutrements négligés<sup>214</sup> », et au fait qu'il ne se lavait pas<sup>215</sup>.

Le lendemain de leur arrivée dans la grande ville, Claude quitte le groupe, et Julien apprend à Michel que lui aussi n'a plus la tête à écrire un livre sur l'auteur de Lowell : « Kerouac, ça ne m'intéresse même plus. Hier soir, en me couchant, j'avais même décidé de tout abandonner<sup>216</sup>. » Les deux amis se désintéressent des rencontres prévues sans toutefois annuler de rendez-vous. Ensemble, ils déambulent dans la ville,

---

<sup>211</sup> Gilles Archambault, *Le voyageur distrait*, op. cit., p. 76.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>215</sup> C'est pour cela, dit Archambault, qu'il ne fut pas lui-même beatnik. Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Gilles Archambault*, op. cit.

<sup>216</sup> Gilles Archambault, *Le voyageur distrait*, op. cit., p. 86.

discutent avec de plus en plus de détachement de Kerouac et des Beats<sup>217</sup>, et visitent le *West End*, un bar que Kerouac fréquentait dans les années 1940 et où une bonne partie de la Beat Generation se rencontra. Le choix du *West End* plutôt que d'un autre bar s'impose par l'aspect tranquille de l'endroit, qui a bien changé depuis la Seconde Guerre. En s'y installant, ils savent qu'ils pourront discuter et écouter du jazz :

[Si Julien avait proposé ce bar] plutôt que le Village Vanguard, le Fat Tuesday's ou le Sweet Basil où se produisaient des jazzmen plus en accord avec ses goûts actuels, c'est qu'il veut surtout parler. Se servant du prétexte commode de Kerouac, il avait convaincu sans insister Michel<sup>218</sup>.

*A priori*, le jazz semble être un point de convergence entre Michel et Kerouac. Dans un *Voyageur distrait*, en effet, un nombre impressionnant de jazzmen sont nommés, dont Joe Henderson, Art Blakey, Dickie Wells, Bud Powell, Wayne Shorter, Artie Shaw, Glenn Miller, Charlie Parker, Ben Webster et Roy Eldrige. Cependant, la manière d'écouter le jazz, cérébrale pour Michel et physique pour Kerouac, les différencie dans leur rapport à la musique.

Lorsque Michel et Julien visitent Ginsberg, la rencontre se déroule mal et trouble Julien sans toutefois étonner Michel, qui considère Ginsberg comme un « écrivain qui poursuit une carrière [... et] qui a tout fait pour les impressionner<sup>219</sup> ». Après la rencontre, Julien rentre à Montréal et abandonne le projet, laissant Michel seul pour la suite du voyage à San Francisco. Il a découvert la vérité sur l'aventure de Michel et Claude, et ne s'en réjouit pas. Avant de se quitter, les deux amis ont une bonne discussion

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 91.

à ce sujet. Pour Michel, le tout se résume ainsi : « Il souffre et il veut que je souffre<sup>220</sup>. » Kerouac n'est plus au centre de leurs préoccupations. Comme le souligne Michel : « Le souvenir de Jack s'estompait. Il imaginait facilement qu'à son retour à Montréal, il le relirait, qu'il deviendrait probablement curieux de tout détail de sa vie, mais pour l'heure, il préférerait errer selon un plan bien défini<sup>221</sup>. »

Au lieu de les rapprocher, le voyage les a éloignés. Seul à New York, Michel fait un cauchemar dans lequel Kerouac et un Julien vieilli de trente ans lui apparaissent et l'humilient en compagnie de Mélanie et d'Andrée, qui, elles, l'ignorent. Le rêve se termine par une scène où il tue son père. Au réveil, il est profondément troublé et quitte New York pour San Francisco, « la ville qu'il aimait presque autant que Montréal [où il allait] retrouver des souvenirs, puis trembler à la pensée de rencontrer Andrée<sup>222</sup> ». Dans l'avion qui l'emène sur la côte Ouest, il a l'impression qu'il effectue peut-être son dernier voyage. À San Francisco, où « le mouvement beat est mort depuis longtemps<sup>223</sup> », Michel passera par City Lights Books saluer Lawrence Ferlinghetti et songera peu à Kerouac. Au contraire, il sera hanté par Andrée, son ancienne conjointe qui habite maintenant cette ville, et par le souvenir de leur relation.

Ferlinghetti, Michel le connaît pour l'avoir « déjà interviewé pour une émission de radio sur la poésie américaine. Un long entretien de deux heures dans son bureau à la

---

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 113.

librairie de Columbus Avenue<sup>224</sup>. » En compagnie de ce dernier, Michel se balade dans les rues de San Francisco et croise un poète vagabond, « une ancienne gloire de la poésie beat<sup>225</sup> » qui erre dans la ville sans le sou et à qui Ferlinghetti donne quelques billets. Ferlinghetti apprend à Michel que Kerouac l'appelait souvent la nuit, de Lowell. Il lui demande ensuite s'il va rencontrer Philip Whalen avant de se raviser, se souvenant que le livre sur Kerouac ne se fera pas<sup>226</sup>. À la fin de la promenade, les deux hommes se saluent et « évoquent la possibilité d'une rencontre future à laquelle ils ne croient pas tout à fait<sup>227</sup> ».

Toujours à San Francisco, Michel décide finalement d'aller voir Andrée avant de rentrer à Montréal. Andrée se rappelle qu'il n'aimait pas Kerouac, qu'il disait à son sujet « que ce n'était qu'un engouement passager, qu'on finirait par lire *On the Road* comme un document sociologique<sup>228</sup> ». Elle se souvient aussi du fait que Julien ne l'aimait pas tellement non plus !

Après avoir discuté et fait l'amour, Andrée utilisera à son tour Kerouac comme prétexte pour régler ses comptes avec Michel<sup>229</sup>. Contrairement à celui-ci, elle affirme que « Kerouac était un homme, pas une poule mouillée de Québécois qui parlait sa langue avec un accent provincial ridicule et qui baragouinait l'anglais de façon tout aussi lamentable<sup>230</sup> ». À San Francisco, Andrée est arrivée au bout d'elle-même. Elle est, dans

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>225</sup> *Ibid.*

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>230</sup> *Ibid.*

un certain sens, dépossédée et, si elle n'avait pas sa fille, elle se suiciderait : « une idée qui ne me quitte jamais<sup>231</sup> ». Être francophone aux États-Unis, si l'on se fie à son expérience et à celle de Kerouac, ne semble pas de tout repos. En ce sens, Kerouac, comme chez Victor-Lévy Beaulieu, devient un symbole et incarne la fin possible du fait français en Amérique du Nord, ou tel que l'avance Jacques Pelletier : « Kerouac s'avère une incarnation extrême, dérisoirement exemplaire de la dérélition et du malheur du Canadien français<sup>232</sup>. »

De retour à Montréal, Michel ne renoue pas avec Kerouac, dont les livres « sont groupés en deux piles plus distinctes, textes originaux et traductions, sur le tapis de la salle de travail »<sup>233</sup> et « Il n'est pourtant pas question que Michel les lise<sup>234</sup> ». Il retrouve Mélanie et fraternise à nouveau avec Julien, qui par ailleurs continue à intervalles réguliers de fréquenter Claude. Julien a aussi « bon espoir de se mettre bientôt à la rédaction de son étude sur Kerouac et il ne compte plus sur la participation de Michel. L'université l'intéresse de moins en moins et il a perdu toute ambition de carrière<sup>235</sup>. » Le livre sur l'écrivain de Lowell reste donc à écrire; le projet n'aboutit pas.

Kerouac n'est donc pas célébré chez Archambault. Dans *Le voyageur distrait*, au contraire, il fait peur. Il est ce double, le cousin du sud peu fréquentable, sans manières, qui renvoie au protagoniste une image peu plaisante et qui fait ressurgir un passé qu'on

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>232</sup> Jacques Pelletier cité par André Lamontagne, *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*. Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2004, p. 191.

<sup>233</sup> Gilles Archambault, *Le voyageur distrait*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>234</sup> *Ibid.*

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 142.

voudrait oublier. Comme le souligne habilement Jean Morency : « [Chez Archambault] Kerouac est ramené aux dimensions d'un écrivain mal dégrossi, instinctif, bref d'un écrivain joualisant dans cette langue bâtarde de l'enfance, une langue impure qui cadre mal avec le projet collectif de la révolution tranquille et des années 1970<sup>236</sup>. » En fait, Kerouac serait « le dieu déchu de la littérature franco-américaine, un des plus talentueux et des plus imparfaits auteurs du panthéon du XX<sup>e</sup> siècle<sup>237</sup> ».

Ailleurs dans son œuvre, Archambault évoque l'univers de Kerouac et de la Beat Generation dans un texte de *L'obsédante obèse et autres agressions*. Il y fait mention de l'auteur de Lowell et de son mouvement ainsi que de City Lights Books, alors qu'il se souvient d'un voyage à San Francisco :

Lorsqu'il se rendit à San Francisco pour la première fois, la ville ne vivait plus que pour sa réputation. Elle était loin, la période des beatniks, de Kerouac aviné criant des poèmes. La librairie City Lights n'était qu'une échoppe comme les autres, où l'on débitait des livres, pas toujours choisis. Était-ce sa faute si le jour de ses trente ans, il se trouvait dans ce lieu qui se survivait tant bien que mal ? Une vingtaine d'années auparavant, des individus avaient connu la chance de se trouver là au bon moment. Cela leur valut d'excellents souvenirs, des anecdotes à raconter en fin de soirée et des excuses pour boire plus que de raison. Où aurait-il dû se trouver ? Il le chercherait toute sa vie<sup>238</sup>.

Les propos qu'il y tient reprennent le même discours que celui formulé dans le *Voyageur distrait*.

---

<sup>236</sup> Jean Morency, « L'invention de Jack Kérouac au Québec », *op. cit.*, p. 129.

<sup>237</sup> Clark Blaise, « Création d'une conscience : notes pour une saga franco-américaine », dans Dean Louder, Jean Morisset et Éric Waddel, dir., *Vision et visages de la Franco-Amérique*, Québec, Éditions du Septentrion, 2001, p. 24.

<sup>238</sup> Gilles Archambault, *L'obsédante obèse et autres agressions*, Montréal, Boréal, 1996 [1987], p. 36.

Archambault parle aussi de Kerouac dans *De l'autre côté du pont*, qui met en scène le romancier Louis Audry, auteur d'un livre sur Kerouac s'intitulant *En attendant la mort*. Au long du roman, Audry se départit de sa bibliothèque et reçoit la visite de Pascale, une étudiante à qui il offre des livres. Comme c'était le cas avec Claude dans *Le voyageur distrait*, l'étudiante aime Kerouac et le comprend d'une autre façon que le protagoniste. À propos d'*En attendant la mort*, elle lui dit :

Ce n'est pas qu'en attendant la mort m'ait déplu, mais il m'a paru tellement triste. J'aime trop Kerouac pour ne pas être dérangée par le portrait que vous en faites. Je ne devrais peut-être pas être si directe avec vous, moi qui n'ai rien écrit et qui n'écrirai jamais, toutefois que voulez-vous, je suis une fille plutôt rigolote, je ne supporte pas qu'on me parle de la mort trop longtemps. Mais votre livre est très beau, les pages que vous consacrez à la mère de Kerouac m'ont fait pleurer, surtout lorsque vous écrivez, qu'elle n'a connu de la vie que les mauvais côtés<sup>239</sup>.

Encore ici, Archambault utilise le même discours et les mêmes idées qu'il avait formulés dans le *Voyageur distrait*.

On retrouve chez Gilles Archambault deux pôles de l'identité « kérouacienne », c'est-à-dire le pôle canadien-français et le pôle Beat. Kerouac est en fait pour Archambault à la fois cauchemar et rêve. Rêve en ce sens qu'avec sa quête sur la route, il propose une nouvelle manière de vivre. Comme le remarque ailleurs Archambault : « il est sûr que lisant Kerouac, j'ai pensé au genre de vie que j'aurais pu avoir<sup>240</sup>. » Par contre, Kerouac est aussi et surtout cauchemar, puisqu'il est d'abord le « pitoyable canuck<sup>241</sup> » : « D'après moi, c'est un faux Beat. [...] Ce qui m'a intéressé chez Kerouac,

---

<sup>239</sup> Gilles Archambault, *De l'autre côté du pont*, Montréal, Boréal, 2004, p. 54.

<sup>240</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Gilles Archambault*, op. cit.

<sup>241</sup> Gilles Archambault, *Le voyageur distrait*, op. cit., p. 37.

ce n'est pas le beatnik, mais le canadien-français<sup>242</sup>. » En ce sens, il est fasciné, à l'instar de son personnage Michel, « par le Kerouac désespéré, désemparé, rempli de désarroi qui lui projette sa propre image, celle de "l'écrivain québécois en exil de lui-même"<sup>243</sup> ». Kerouac incarne tous les aspects du Canadien français de la grande noirceur qui répugnent à Archambault : « Tout ce que je n'aime pas chez le Canadien français, il l'avait<sup>244</sup>. »

Selon Archambault, Kerouac n'est pas un grand écrivain, bien qu'il voie en lui un écrivain véritable, « essentiellement brouillon. Il avait des lueurs de génie, c'était un être hors de proportion mais brouillon<sup>245</sup> ». Il souligne finalement ceci :

La figure de Kerouac, plutôt que l'œuvre, est très prégnante en moi. Si Kerouac demeure en moi, en réalité, il y a deux points : le petit Canada à Lowell, le côté Canadien-français floué, minable, incapable de grandes ambitions et tout ça, et je me reconnais là-dedans. Et il y a le côté *On the Road* qui est la fuite en automobile. Ce que j'ai toujours voulu et puis je ne l'ai jamais fait et je ne le ferai jamais – je n'ai plus de voitures depuis 20 ans – c'est de partir sans savoir où je vais, d'aller en Amérique... un peu partout<sup>246</sup>.

Le Kerouac d'Archambault est très semblable, à quelques degrés près de celui de Beaulieu, et sert principalement de prétexte, de miroir pour parler de soi. Loin d'Archambault toutefois l'idée de faire de Kerouac un écrivain québécois.

---

<sup>242</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Gilles Archambault*, op. cit.

<sup>243</sup> Marc Pelletier, « Gilles Archambault : la fuite immobile ou le destin d'un romancier », dans François Gallays, Robert Vigneault, Sylvain Simard, directeurs, *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*, Ottawa, Archives des lettres canadiennes, publication du centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, 1992, p. 88.

<sup>244</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Gilles Archambault*, op. cit.

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> *Ibid.*

### 4.3 Jean-Noël Pontbriand blues

À la Rencontre internationale Jack Kerouac, qui a lieu du 1<sup>er</sup> au 4 octobre 1987, Jean-Noël Pontbriand, poète et professeur à l'Université Laval, est invité à lire un poème en l'honneur de Jack Kerouac lors d'une soirée de poésie. Y sont réunis, entre autres, Herménégilde Chiasson, Patrice Desbiens, Gérald Leblanc, Denis Vanier, Josée Yvon, Lucien Francoeur, Allen Ginsberg et Lawrence Ferlinghetti. Pontbriand choisit de lire un poème qui s'intitule *La ville*. Deux ans plus tard, ce texte sera publié dans le collectif *Québec Kérouac blues*<sup>247</sup> et, la même année, dans une version retravaillée, au sein du recueil *L'il Nu*. Pontbriand y célèbre la ville en évoquant ce qu'elle représente pour lui, c'est-à-dire un lieu de fuite, « un masque sur la douleur<sup>248</sup> », un lieu où l'on se perd, où l'on « endort l'origine<sup>249</sup> »; un lieu où tous les rêves semblent possibles sans l'être, un lieu où l'on se brise en tentant de rêver et d'assouvir ses désirs. La ville de Pontbriand s'ouvre à « toutes les nations sauf la nôtre [...] et efface chaque nom [... tout en s'inventant] des illusions sur mesure<sup>250</sup> ». C'est une ville « de larmes et de douleurs où s'engouffrent un à un tous les rêves que nous avons rêvés<sup>251</sup> ». Dans ce poème, Pontbriand ne fait, à vrai dire, aucunement écho à Kerouac et célèbre une toute autre ville que celle du poète de Lowell.

---

<sup>247</sup> *Québec Kérouac Blues*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1989.

<sup>248</sup> Jean-Noël Pontbriand, *L'il nu suivi de la ville et de l'agonie*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1989, p. 96.

<sup>249</sup> *Ibid.*

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>251</sup> *Ibid.*

Après la Rencontre internationale Jack Kerouac, Pontbriand décide d'écrire un autre texte, cette fois sur l'auteur de Lowell, où il s'adresse directement à lui comme à un frère. Ce texte, *Jack Kerouac blues*, sera publié aux Écrits des Forges en 1992 :

Kerouac, je le connaissais comme ça, mais j'ai été éveillé à lui lors de la rencontre Jack Kerouac. Ils m'avaient invité à aller lire un texte sur Kerouac. Ce sont d'anciens étudiants qui avaient organisé ça. Puis moi, j'avais écrit mon texte sur la ville qui est paru dans un livre, *l'Il Nu*. Et puis, j'avais lu ça et je m'étais dit : « Mon doux Seigneur, ça n'a aucun rapport avec Kerouac. Ce n'est pas le texte que j'aurais dû dire ici. » Alors, je me suis mis à cliquer. J'ai lu Kerouac, j'ai lu Beaulieu et puis finalement, j'ai écrit ce livre-là, *Jack Kerouac Blues*. [...] Je trouvais que c'était une démarche d'identité. [...] Et puis, j'ai supposé que Jack Kerouac... Ça m'avait frappé la phrase qu'il avait dite à la télévision québécoise, à Radio-Canada, on l'avait interviewé puis il avait dit : « Peut-être que finalement, je suis juste un Québécois qui s'est perdu<sup>252</sup>. »

Pontbriand ne s'intéresse nullement à la Beat Generation. Comme il le souligne : « La Beat Generation était accessoire, je ne m'y suis pas intéressé. [...] Pour moi, la Beat Generation, ce n'est rien, je ne connais pas<sup>253</sup>. » Le Kerouac qui l'intéresse et le fascine, à l'instar de Beaulieu et d'Archambault, est ce fils d'immigrant canadien-français, représentant du Québec d'en Bas en qui s'incarne le fait français d'Amérique du Nord, menacé d'assimilation. Selon Pontbriand, Kerouac n'aurait pas pu vivre et écrire au Québec. On ne le lui aurait pas permis, et il aurait crevé de faim :

Il n'aurait rien foutu au Québec. [...] Je pense qu'il ne serait pas devenu le Kerouac qu'il est parce qu'il aurait été dans un milieu qui ne le lui aurait pas permis. On n'était pas prêts, on sortait des limbes, il fallait d'abord émerger, commencer à se nourrir, commencer à s'instruire et puis prendre conscience [sic] en nous. L'école n'appartenait qu'à l'élite. Aux États-Unis, ce n'était pas comme ça. Lui-même, s'il appartenait à un milieu pauvre d'origine, il a quand même fait son cours. Aux États-Unis, c'était plus facile. [...] S'il avait voulu mourir de faim, il serait venu au Québec<sup>254</sup>.

---

<sup>252</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Jean-Noël Pontbriand*, Québec, au bar de l'hôtel Clarendon, 26 août 2005, de 18h20 à 19h30.

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> *Ibid.*

En fait, Pontbriand n'est pas le seul à penser ainsi, Jean Morisset, poète, essayiste et « Kérouacien<sup>255</sup> » est du même avis :

Il est un aspect essentiel de notre histoire géographique assez difficile à cerner. À savoir que la restitution du réel, en anglais, subséquent à la perte de la langue, en vient à être plus facile que la transmission de la permanence dans la langue d'origine. En d'autres mots, Kérouac n'aurait jamais réussi en canayen ou en français. La survivance, comme l'ont proclamé des générations de curés. Oui, mais fallait-il survivre au détriment de la vie ? Et en inventant peu à peu, à l'aide d'une sensibilité handicapée, un réel entièrement fictif chargé de suppléer à l'exécution du coureur de bois et de sublimer l'incarnation perdue, par l'invocation d'un crucifix et d'une image pieuse dans les usines de la mise en abîme<sup>256</sup>.

Selon Pontbriand, c'est parce qu'il est à la recherche de son identité véritable, de son nom, que Kerouac part sur la route. À la découverte de l'Amérique et de lui-même, il se redéfinit, dans la douleur certes, mais aussi dans un effort de transcender sa condition : « Jack Kerouac cherchait son nom sur les routes/ poudreuses de l'Amérique/ le Québec se mourait comme un soleil dans la neige<sup>257</sup>. » Pendant que Kerouac est sur la route, Pontbriand, lui, « [poussait son] destin qui s'ébauchait/ entre un hiver éternel et une agonie sans écho<sup>258</sup> ». Il fait ainsi allusion à la difficulté d'être et à la noirceur, qui meublaient cette période de sa vie correspondant aux années où Maurice Duplessis régnait sur le Québec, ces années où les Canadiens français croyaient être « nés pour un petit pain » : « Nous étions des bêtes écrasées de détresse/ La pauvreté fleurissait dans nos regards<sup>259</sup>. »

---

<sup>255</sup> Jean Morisset s'est beaucoup intéressé à Kerouac et à l'Amérique francophone.

<sup>256</sup> Jean Morisset, « Une vie en translation ou le vertige et la gloire d'être Franco » dans *Vision et visages de la Franco-Amérique*, Québec, Éditions du Septentrion, 2001, p. 304.

<sup>257</sup> Jean-Noël Pontbriand, *Il était une voix/ Jack Kerouac Blues*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1992, p. 93.

<sup>258</sup> *Ibid.*

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 94.

Le Québec que décrit Pontbriand n'est pas celui de la révolution tranquille mais bien un endroit pauvre où les temps sont austères et difficiles, un Québec dans lequel Kerouac ne se reconnaît pas. Celui-ci est, pour Pontbriand comme Beaulieu et Archambault, « un pauvre Jack orphelin de langue et de pays/ exilé en toi-même avec la mer comme port d'attache / et l'aventure/ comme fascination<sup>260</sup> ». Il erre, sans pays et sans parole, à la recherche d'un paradis perdu dans toutes les sphères : langue, amour, enfance. En fait, il est un Canadien errant, blessé

usé comme la misère et confus comme un  
enfant  
ayant perdu la clé la porte et le cadenas d'un pays  
chauve d'ancêtres et d'histoire<sup>261</sup>

Kerouac est en exil, bercé par le chant triste de Billie Holliday, qui l'enivre et le propulse d'un lieu à l'autre, à la recherche d'ivresse et de filles, comme il le dit dans *On the Road* : « Somewhere along the line I knew there'd be girls, visions, everything; somewhere along the line the pearl would be handed to me<sup>262</sup>. » Selon Pontbriand, Kerouac n'est jamais revenu de ses voyages<sup>263</sup>. Il a toujours repris la route, et écrit le même livre recommencé sans cesse parce que « on repart toujours quand on ne sait pas son nom<sup>264</sup> ».

Pour Pontbriand, Kerouac était Beat, c'est-à-dire battu par la vie, désespéré tout en étant attiré par la béatitude. Pontbriand s'identifie à ce Kerouac, étant  
de la même misère [...]

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>261</sup> Jean-Noël Pontbriand, *Jack Kerouac Blues*, op. cit., p. 94.

<sup>262</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, New York, Penguin Books [Viking], 1976 [1957], p. 8.

<sup>263</sup> Jean-Noël Pontbriand, *Jack Kerouac Blues*, op. cit., p. 94.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 96.

accrochés aux mots comme au dernier clou d'un rêve  
à peine osé  
fonçant sur la mort avec frénésie  
refaisant le chemin de la création du monde  
en plongeant dans le soleil à la vitesse du désir<sup>265</sup>

De plus, il admire le fait que Kerouac ait pris le large.

Chez Kerouac et Pontbriand, on observe une même fascination pour le rêve et pour la mère, laquelle est source d'apaisement et représente un refuge. Les deux auteurs proviennent aussi de milieux qui ont une même signifiante en tant que lieu francophone en Amérique du Nord :

Lowell est un îlot sans conséquence posé sur  
l'Amérique  
Comme le Québec est une illusion qui croupit dans  
l'œil du Dominion<sup>266</sup>

Pontbriand, à l'instar de Kerouac, se considère « de nulle part<sup>267</sup> », voit la poésie comme une forme de prière et admire Rimbaud, Jésus Christ ainsi que Billie Holliday. Il est aussi, comme Kerouac, dégoûté des horreurs de l'Amérique, mais conquis par ses paysages et sa beauté, emporté par des rêves qui ne durent pas et « meurent bien plus vite que nous<sup>268</sup> ». En fait, Kerouac s'avère le miroir de Pontbriand, qui en parle comme il parle de lui-même.

À travers Kerouac, on peut aussi voir le Québec, en quête de rêve impossible à réaliser et partageant un destin similaire à celui du poète franco-américain et de jazzmen comme Louis Armstrong, Billie Holliday, Charlie Parker ou John Coltrane, morts à bout

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 100.

de souffle, épuisés. Kerouac incarne ainsi le dernier souffle avant la fin, celui qui a encore espoir même s'il sait qu'il va mourir; celui qui, en route vers nulle part, est encore à la recherche de sa voix, de son identité, une quête à laquelle s'identifie Pontbriand :

Nous cherchons notre propre voix répandue aux  
quatre coins du continent<sup>269</sup>

Pontbriand s'adresse à Kerouac comme à un frère, incorporant au texte des phrases en anglais comme Kerouac incorporait çà et là dans ses œuvres des passages en français. Il lui parle et se mire en lui tout en faisant de lui son confident. Il est clair pour Pontbriand qu'on n'échappe ni à l'enfance ni au lieu d'origine; qu'on y revient toujours malgré tout ce qu'on tente afin d'y échapper. Tel est le lien qui unit Jack à l'enfance, à sa mère et à Lowell, et tel est le lien qui unit Pontbriand au Québec et à son enfance.

Si Kerouac était perdu, il essayait toutefois, selon Pontbriand, de transcender ses origines, sans y parvenir. Dans son désespoir, il se réfugiait dans le jazz, « rythmant la détresse<sup>270</sup> », et essayant de reproduire cette musique dans ses écrits. Comme Kerouac, Pontbriand se sentait perdu :

Personne n'attendait rien de moi et je n'attendais  
rien de moi ni de personne  
j'étais tellement perdu abandonné que je ne voyais  
rien s'élever dans les cieux<sup>271</sup>

Contrairement à l'auteur de Lowell, Pontbriand ne connut pas « toutes les ivresses fondues au voyage<sup>272</sup> ». Pourtant, comme Kerouac, il se sent « en route vers la mort comme le Québec<sup>273</sup> ». Il se considère aussi, avec Kerouac, faire partie

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 107.

des anges déchus qui traînent leur nostalgie  
réclamant toujours plus de rêve quelque soit le prix à  
payer [...]  
nous ne sommes pas au monde ni à nous-mêmes Jack/  
Nous sommes abandonnés sur une planète qui  
refroidit de jour en jour<sup>274</sup>

Kerouac et Pontbriand sont, à leur manière, deux exilés : Kerouac par rapport à lui-même et au pays, alors que Pontbriand l'est de l'intérieur. En effet, pendant que Kerouac courait les routes, Pontbriand et ses confrères restaient prisonniers d'un certain Québec d'avant la révolution tranquille où ils

n'osaient rien dire ni faire d'autre que ce qu'on  
nous avait appris  
nous n'avions pas encore lu les mots qui mettent le  
cœur en marche et l'ivresse en orbite<sup>275</sup>

Le voyage, le jazz, l'affranchissement, la découverte de soi et l'amour n'avaient pas de place dans leur monde. À cette époque, Pontbriand étudiait pour devenir prêtre :

Nous ne connaissions ni Billie ni Cendrine ni Rosane  
ni qui que ce soit  
les rythmes du jazz n'avaient pas encore bouleversé  
la trame de notre existence<sup>276</sup>

Kerouac, pour eux, est un précurseur, qui annonce les années 1960 en partant sur la route à la recherche de lui-même, de son identité, de filles et d'extase. Il faut dire que, si, au Québec, certains comme Jacques Godbout sont partis sur la route dans les années 1940-1950 pour traverser les États-Unis et se rendre jusqu'au Mexique<sup>277</sup>, ils

---

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>274</sup> *Ibid.*

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>277</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Jacques Godbout*, Montréal, aux Éditions Boréal, rue Saint-Denis, 6 décembre 2005, de 15h50 à 17h15.

constituaient une infime minorité. La plupart des Québécois de cette époque ne voyageaient pas hors des frontières. Lorsqu'ils découvriront le monde, au cours des années 1960, particulièrement avec l'Expo'67, Kerouac leur servira d'exemple et de guide, en quelque sorte, pour aborder l'Amérique et ses routes. À ce titre, même Godbout, après avoir traversé l'Amérique et être allé étudier en France, affirme avoir trouvé en Kerouac une aide pour rentrer au pays et redécouvrir son coin d'Amérique :

J'avais déjà fait un saut en Europe et en Afrique, je revenais, j'arrivais ici. J'avais besoin de reprendre contact avec moi-même et avec le pays. Je me souviens que c'est un des livres [*On the Road*] qui m'a aidé à revenir en Amérique, à retrouver la médiocrité canadienne-française catholique qui m'entourait, m'énervait, m'agressait. [...] J'étais en colère contre le milieu et la bêtise locale<sup>278</sup>.

À ce moment là, même s'il incarne toujours un double rappelant à tous la fin possible du fait français en Amérique, Kerouac n'est pas compris de la même manière que chez Beaulieu et Archambault, par exemple. Pontbriand partage avec Godbout cette idée que, malgré ses souffrances et sa condition, Kerouac opte pour une certaine liberté.

Comme l'a souligné Godbout :

– Pourtant, vous avez déjà critiqué Kerouac de s'être laissé assimiler par la vie américaine ?  
– Non, je fais allusion à Kerouac, dans le *Couteau sur la table* je crois. C'était plutôt de l'envie que de la critique : « Tu as bien compris, toi Kerouac, foutant le camp, t'en allant à Lowell (Mass.), t'as choisi la vraie solution qui, jusqu'à un certain point, nous est fermée, qu'on ne peut envisager à ce jour. » C'était plus de l'envie vis-à-vis de l'américanité de Kerouac<sup>279</sup>.

Cette idée, Godbout la reformule dans son roman *La concierge du Panthéon* lorsqu'il fait dire à son protagoniste, Julien Mackay :

---

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> *Romanciers du Québec français*, Québec, Québec français, 1980, p. 81.

En fait j'ai énormément de difficultés avec mon personnage, tu sais, l'Américain. Il a tendance à s'imposer, il est brusque, et s'il évoque son passé, c'est pour affirmer que Jack Kerouac habitait à côté de chez ses parents! Il prétend même que Kerouac est venu régulièrement le garder quand il était bébé... Alors il me parle de la liberté, dont celle de changer de nom à sa guise. Boileau ou Drinkwater, Boisvert ou Greenwood, il s'en tape, tu penses<sup>280</sup>.

À l'instar de l'auteur de *Salut Galarneau*<sup>281</sup>!, Pontbriand voit en Kerouac un être qui opte pour la liberté.

Pontbriand se reconnaît en Kerouac, même dans son français, puisque lui aussi a éprouvé de la difficulté avec sa langue maternelle :

Nous ne pouvions parler malgré les mots qu'on  
nous criait dans les oreilles  
les phrases qu'on nous dictait et que nous devions  
répéter  
à la ligne sans oublier les règles de grammaire les  
caprices de l'orthographe  
ni le respect du code ni l'obéissance aux lois  
ni rien de ce qu'on nous épelait à longueur de journée  
Nous ne voyions personne Jack  
et ne savions pas parler<sup>282</sup>

L'enfance de Pontbriand s'est déroulée dans la grande noirceur ou, plus précisément, dans une certaine ignorance des choses de la vie et du monde contemporain. Le Pontbriand de cette époque, comme le Québec en général, était préoccupé principalement par Rome et la religion. En ce sens, Pontbriand avance :

Nous étions abandonnés de tous et de nous-mêmes  
comme le Québec quelque part<sup>283</sup>

C'était une non-époque selon lui :

---

<sup>280</sup> Jacques Godbout, *La concierge du Panthéon*, Paris, Seuil, 2006, p. 140.

<sup>281</sup> Il est intéressant de noter que ce roman se termine à Lowell, Mass.

<sup>282</sup> Jean-Noël Pontbriand, *Jack Kerouac Blues*, op. cit., p. 112.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p. 113.

En ce temps-là qui n'était pas un temps  
je vivotais une vie qui n'en était pas une  
marchais des pas qui n'étaient pas les miens  
parlais une langue que je ne connaissais pas  
et avais souvenir d'une mère que je ne voyais plus  
et d'un père que je n'avais jamais connu<sup>284</sup>

Si Pontbriand n'a pas pris la même route que Kerouac, étant plutôt allé au pensionnat à Nicolet, il a par contre pris, lui aussi, le relais de l'écriture et, comme Kerouac, en a fait le lieu où il tentait de retrouver le paradis perdu, de retrouver son salut

au fond d'une langue qui n'était pas la mienne  
et d'un pays qui n'existait pas  
le Québec quelque part Quebec somewhere<sup>285</sup>

Cette écriture se fait dans la solitude. C'est sa manière de prendre le large, lui qui n'a pas le « courage de [se] lancer sur les routes<sup>286</sup> » à l'instar de Kerouac, mais aussi de Blaise Cendrars, de Paul Claudel, d'Arthur Rimbaud et de Jésus Christ

qui n'attendait rien de la vie  
sinon l'ivresse de la parole et les délires de l'amour  
n'ayant même pas une pierre où reposer sa tête  
et pourtant si riche de toute liberté que procure  
le voyage<sup>287</sup>

L'écriture, c'est ce qui donne de l'espoir à Pontbriand. C'est une manière de vivre. Pontbriand comme Kerouac est à la poursuite des mots, à la recherche de moments qui ouvrent « la mémoire au sens<sup>288</sup> ». Il ne vit que

pour écrire  
pour le simple plaisir de voir et d'éprouver  
sans autre conséquence que des mots tracés sur une  
feuille qui se remplit  
à la vitesse de la pensée qui naît et de la vie qui

---

<sup>284</sup> *Ibid.*

<sup>285</sup> *Ibid.*

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>287</sup> *Ibid.*

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 117.

s'ouvre<sup>289</sup>

Selon Pontbriand, Kerouac a « toujours eu honte<sup>290</sup> » du Québec,

Comme si vivre ici équivalait à vivre dans la marge  
à déblayer sans cesse une route que personne n'empruntera<sup>291</sup>

À ce titre, il juge que ses livres et ceux de Kerouac sont

des routes que personne n'emprunte  
chacun se saoule avec les mots des autres  
s'invente une culture en reniant la sienne<sup>292</sup>

Lui, comme Kerouac, comme le Québec, sont voués à disparaître entre la France et les  
États-Unis, même s'il quête

une place dans les bras de la statue  
[... comme] les nègres blancs tissant leur vie dans des  
filatures  
s'efforçant d'oublier leur langue et leur nom  
tous les Greenwood les White et les Brown  
enfin logés du bon côté du monde<sup>293</sup>

Constamment à la recherche d'eux-mêmes, ils éprouvent

la solitude d'un ennui qui ne sait pas mourir  
qui ne veut pas mourir Jack mais nous poursuit  
depuis la séparation qui nous rendit à nous-mêmes  
sans nous apprendre qui nous sommes  
ni quel chemin prendre pour nous rendre à l'autre<sup>294</sup>

Le pays dont ils rêvent est impossible, utopique, irréel. C'est pour cela qu'ils sont

face au même vide  
à la même solitude à la même détresse<sup>295</sup>

---

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> *Ibid.*

<sup>291</sup> *Ibid.*

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>293</sup> *Ibid.*

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 122.

Kerouac et Pontbriand sont perdus dans un monde « trop court pour l'infini que [leurs] yeux recherchent<sup>296</sup> ». Pourtant, comme le souligne encore Pontbriand :

Nous sommes autres que nous-mêmes  
infiniment différents de ce que nous pensons être<sup>297</sup>

Les deux auteurs s'accrochent aux mots, à l'écriture bien qu'ils soient condamnés à disparaître :

Les mots sont des bouées qui nous ouvrent à l'espoir  
des signes qui nous tracent des chemins à suivre<sup>298</sup>

Par l'écriture, par la poésie, ils peuvent s'accrocher à la vie.

Le Kerouac de Pontbriand n'a pas joué sa dernière carte et trouve le salut dans l'écriture, ce qui le rapproche de Dieu. Le Kerouac de Pontbriand opte pour la liberté. Il constate, tout comme Pontbriand, que le Québec et la langue française vont mourir et ne peuvent que mourir en Amérique, refusant par contre de baisser les bras et d'abandonner la partie malgré tout le désespoir qui l'habite. Il continue de rêver et de croire à sa démesure. Kerouac est celui qui persévère, qui continue à écrire malgré la précarité de sa situation et malgré le malaise que suscitent chez lui le succès et l'ère beatnik après la parution de *On the Road*. L'écriture, chez lui, comme chez Pontbriand, est salvatrice : c'est par elle que le salut viendra.

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 122.

Comme le souligne Jean Morency, le passage de Jack Kerouac à l'émission *Le sel de la semaine* a façonné l'image que se font de lui certains auteurs québécois. Ceux-ci le voient comme l'incarnation de la fin du fait français en Amérique du Nord, l'écrivain de l'impuissance, « né pour un petit pain », déchu, inquiétant, effrayant et alcoolique.

À travers une connaissance approximative de l'œuvre et de l'homme, Beaulieu trace ainsi un portrait sombre de l'auteur de Lowell, en qui il se reconnaît dans ses pires moments et de qui il veut s'éloigner, s'affranchir. Kerouac représente à ses yeux le *nègre blanc d'Amérique*, le *pea soup* qui n'a plus de place dans son rêve québécois. Son essai, où le lecteur en apprend plus sur lui que sur Kerouac, a le mérite d'avoir fait ressortir et de mieux faire connaître les racines franco-canadiennes du poète Beat. Chez Beaulieu, Kerouac est toutefois réinventé avant de devenir, en fin de parcours, un écrivain franco-québécois. Cette récupération est loin de faire l'unanimité. Certains, dont le traducteur québécois de Kerouac, Daniel Poliquin, n'hésiteront pas à s'y opposer, qualifiant le tout d'auto-colonisation :

La récupération bruyante de Jack Kerouac n'est pas étrangère à ce nouveau phénomène d'auto colonisation dont la finalité est plus courtisane qu'identitaire. Il est arriviste, oui, ce colonisé québécois qui cherche à plaire à cette métropole qui s'est volontiers auto colonisée, elle aussi. Ah! L'Amérique<sup>299</sup> !

Chez Archambault, Kerouac est aussi répugnant et repoussant que chez Beaulieu. Il incarne toujours le double négatif de l'écrivain québécois en qui s'incarne le fait français en Amérique. Toutefois, Archambault permet au lecteur de se familiariser davantage avec Lowell et l'univers de Kerouac. Le lecteur fait aussi la rencontre de

---

<sup>299</sup> Daniel Poliquin, *Le roman colonial*, Montréal, Boréal, 2000, p. 234.

personnalités clés dans la vie et l'œuvre de ce dernier tels Ferlinghetti, Ginsberg, et Father Morissette. De plus, il peut constater, comme c'était le cas chez Beaulieu, que Archambault s'identifie à Kerouac et qu'il éprouve une difficulté de parler de lui ou de l'aborder.

Dans l'œuvre de Pontbriand, Kerouac incarne toujours la fin du fait français en Amérique, cependant d'une manière différente. En effet, Pontbriand s'adresse à lui comme à un frère, à un précurseur. Il le prend à témoin d'un parcours poétique où l'écriture est une voie de salut et donne de l'espoir malgré la mort annoncée et assumée du moi, de la langue et du pays. Écrivain en exil, à la recherche d'un *home*, Jack Kerouac est le miroir de l'écrivain qui cherche son dernier souffle, son regain d'espoir pour survivre et continuer à rêver, à espérer malgré tout par l'écriture. Il n'est jamais vu comme un être « né pour un petit pain », contrairement au rôle que lui réservent Beaulieu et Archambault. Il est plutôt perçu comme un être en quête d'absolu, un être de démesure qui veut transcender par l'écriture sa condition humaine et son désespoir.

En définitive, Kerouac est chez ces trois auteurs un miroir où chacun se mire. Il est un double, mi-réel, mi-rêvé. C'est un personnage qui contient, en tout ou en partie, la réalité historique de l'écrivain Kerouac, que les auteurs québécois réinventent au besoin, sans se contraindre ou se limiter. Kerouac devient ainsi le pantin de la fiction d'auteurs qui se l'approprient exactement comme lui-même le faisait avec les gens de son entourage, devenus à l'époque les modèles de ses personnages romanesques. Si Kerouac a écrit sa vie en la réinventant et en l'arrangeant par moments, il subit le même sort sous

la plume de ces écrivains québécois qui s'en servent pour trouver leur voix, leur identité et à l'occasion mieux définir, dans le cas de Beaulieu, le rêve québécois.

## Chapitre 5

### L'américanité québécoise, Kerouac et la Beat Generation

Au cours des années 1980, le thème de l'américanité devient « incontournable pour analyser la quête d'identité des Québécois<sup>1</sup> ». À la suite de Jacques Languirand, entre autres, plusieurs Québécois « découvrent qu'ils sont aussi nord-américains<sup>2</sup> ». Comme le souligne Louis Balthazar : « Dans la mesure même où les Québécois s'affirment comme un peuple distinct, ils se doivent de prendre conscience de ce qui les rapproche des autres Nord-Américains, ne serait-ce que pour mieux prendre acte de ce qui fait leur originalité<sup>3</sup>. » Le rapport à l'Amérique, et particulièrement aux États-Unis, devient le centre du questionnement identitaire. Entre les relais européen et américain, « brimé, étouffé, refoulé<sup>4</sup> », et relevant plus de l'inconscient que du conscient, selon Jacques Languirand<sup>5</sup>, les Québécois se cherchent et tentent de mieux se définir. Le questionnement chez certains est tel qu'en 1982, par exemple, Fernand Dumont exprime ainsi son interrogation : « Si nous étions simplement devenus des Américains<sup>6</sup>. » Comme le soulignent Louis Balthazar et Guy Lachapelle, « [le questionnement de Dumont] portait également sur la spécificité de la culture québécoise<sup>7</sup>. »

---

<sup>1</sup> Céline Thérien, « L'américanité et les Amériques, sous la direction de Daniel Cuccioletta », commentaire critique publié sur [www.essai21.com/cucciolettaR.html](http://www.essai21.com/cucciolettaR.html)

<sup>2</sup> Jacques Languirand, « Le Québec et l'américanité » dans *Klondyke*, Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971, p. 222.

<sup>3</sup> Louis Balthazar, « Américanité, modernité et identité nationale profonde », *Mens*, volume V, numéro 1, 2004, [www.hts.ulaval.ca/revuemens/Balthazar-nl.html](http://www.hts.ulaval.ca/revuemens/Balthazar-nl.html)

<sup>4</sup> Jacques Languirand, « Le Québec et l'américanité » dans *Klondyke*, *op. cit.*, p. 223.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>6</sup> Fernand Dumont cité par Louis Balthazar et Guy Lachapelle dans « L'Américanité du Québec », *Politique et sociétés*, vol. 18, no 1, 1999.

<sup>7</sup> *Ibid.*

Dans le passé, les Québécois ou Canadiens français se définissaient souvent par l'Europe et la France et s'identifiaient à ces deux espaces, « comme si, pour le Québec, l'Amérique du Nord, c'était ailleurs<sup>8</sup> ». Par contre, au cours de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ils découvrent l'Amérique en eux, « le souffle de l'aventure américaine<sup>9</sup> », et s'interrogent sur leur rapport et leur appartenance à ce territoire. Certains, comme Claude Péloquin, vont même aller jusqu'à réclamer l'annexion aux États-Unis<sup>10</sup> alors que d'autres refusent toujours de se laisser « tenter » par l'appel du continent. En fait, comme le remarque Yvan Lamonde : « L'élite intellectuelle [est] tournée culturellement et linguistiquement vers la France et [est] éloignée d'une culture populaire et de masse québécoise foncièrement américaine<sup>11</sup>. »

Il est intéressant de noter avec Louis Dupont qu'il faudra attendre les années 1980 et la fin de la révolution tranquille avant que des chercheurs « ne se penchent sérieusement sur le phénomène, que l'usage du mot [américanité] soit répandu, et que le concept soit utilisé pour rendre compte de la société québécoise, canadienne-française et canadienne (au sens historique du terme)<sup>12</sup> ». Ces chercheurs tentent alors de définir le terme même d'américanité, qui « ne se définit pas en quelques mots<sup>13</sup> » et ne figure dans aucun dictionnaire.

---

<sup>8</sup> Jacques Languirand, « Le Québec et l'américanité » dans *Klondyke*, *op. cit.*, p. 222.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>10</sup> Claude Péloquin, *Dix doigts sur le rail*, Leméac, Montréal, 1993, p. 11.

<sup>11</sup> Yvan Lamonde, *Territoires de la culture québécoise*, Sainte-Foy, les Presses de l'Université Laval, 1991, p. 236.

<sup>12</sup> Louis Dupont, « L'américanité québécoise : portée politique d'un courant d'interprétation », dans Donald Cuccioletta, dir., *L'américanité et les Amériques*, Québec, Éditions de l'IQRC/ les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 51.

<sup>13</sup> Jacques Languirand, « Le Québec et l'américanité » dans *Klondyke*, *op. cit.*, p. 222.

Pour Louis Dupont, par exemple, l'américanité se définit de cette façon :

Un prisme qui permet une interprétation de la société québécoise et de la culture franco-québécoise, implicitement de son passé canadien puis canadien-français, en lien avec la géographie et l'histoire nord-américaines ainsi qu'en relation avec les autres sociétés américaines. Il peut s'agir d'une impression ou encore d'un sentiment que les écrivains expriment à travers la forme et le contenu de leurs textes; ce peut être aussi un concept, un paradigme ou encore une problématique avec laquelle des chercheurs des sciences sociales travaillent depuis une vingtaine d'années<sup>14</sup>.

Il y a selon Dupont une américanité dans le temps et dans l'espace, et un système de valeurs qui lui est rattaché. Le Québec partage avec les autres pays de l'Amérique un territoire, une histoire et des valeurs, dont « la préservation de l'héritage européen, le choix de la démocratie, l'enlignement sur les mêmes modes de production, de consommation et de circulation<sup>15</sup> ».

De son côté, Yvan Lamonde affirme qu'il faut établir une distinction entre américanité et américanisation. Voici ce qu'il en dit :

L'américanisation du Québec, concept de résistance ou de refus, est ce processus d'acculturation par lequel la culture étatsunienne influence et domine la culture autant canadienne que québécoise – et mondiale – tandis que l'américanité, qui englobe tout autant l'Amérique latine que l'Amérique saxonne, est un concept d'ouverture et de mouvance qui dit le consentement du Québec à son appartenance continentale<sup>16</sup>.

Selon Lamonde, l'américanité serait propre à l'histoire des colonies du Nouveau-Monde et se caractériserait par l'espace, la nature, le contact avec les Amérindiens tout

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>15</sup> Céline Thérien, « L'américanité et les Amériques, sous la direction de Daniel Cuccioletta », commentaire critique, *op. cit.*

<sup>16</sup> Yvan Lamonde, *Ni avec eux, ni sans eux : le Québec et les États-Unis*, Québec, Nuit Blanche, 1996, p. 11.

autant que par le rapport avec la métropole, les luttes de libération nationale et la formation d'une identité hybride où se côtoie l'héritage de l'ancien et du nouveau continent. De plus, le rapport aux États-Unis occupe une place très importante dans la constitution de l'américanité, d'abord en regard de la révolution et de la déclaration d'indépendance américaines, puis en ce qui a trait à son influence tant aux niveaux économique que politique ou culturel. Non seulement le Québec, mais tous les pays des Amériques vont ainsi construire leur américanité, en partie grâce à des emprunts culturels multiples et en partie à cause d'une certaine soumission à la puissance incontestée de leur voisin, les États-Unis.

Il faut dire que, depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, l'influence culturelle américaine, au Québec et ailleurs, augmente sans cesse par la voie des médias<sup>17</sup>, de la culture populaire tant musicale, cinématographique que télévisuelle. À vrai dire, « il est devenu évident que culture est synonyme de médias et de marché<sup>18</sup> ». Les modes, la publicité, la technologie et les produits commerciaux de tous genre participent ainsi à la fois à l'américanisation et à l'américanité de la culture.

Dans ce contexte, certains auteurs vont parler de dépendance du Québec à l'égard de leur voisin du sud. De fait, à la lecture du *Québec dans l'espace américain*<sup>19</sup>, de Louis Balthazar et Alfred O. Hero Jr., un constat se dégage :

---

<sup>17</sup> Dans *L'ambiguïté américaine*, Jean-François Chassay démontre que l'américanité québécoise doit beaucoup à l'idéologie des communications. Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*. Montréal, XYZ éditeur, « Théorie et Littérature », 1995.

<sup>18</sup> Yvan Lamonde, *Territoires de la culture québécoise*, op. cit., p. 253.

<sup>19</sup> Louis Balthazar et Alfred O. Hero Jr., *Le Québec dans l'espace américain*, Montréal, Québec/Amérique, 1999.

Rien ne sert de nier la large dépendance du Québec à l'égard des États-Unis. Que ce soit au niveau économique ou culturel, en raison de la force d'attraction de la culture américaine, ou sur le plan politique, l'avenir du Québec ne saurait se comprendre sans tenir compte de ses relations avec son voisin du sud<sup>20</sup>.

Pour Louis Balthazar, l'américanité est notre contribution majeure à la francophonie<sup>21</sup>, en ce sens que cette dernière s'est développée et existe dans le cadre du continent américain. Cela fait en sorte que, grâce aux politiques du gouvernement provincial, le Québec entretient des liens solides avec les États-Unis, le Mexique et d'autres pays d'Amérique latine, liens que les pays de la francophonie hors-Amérique n'ont pas. Comme l'auteur le remarque dans *Un parti pris pour l'Amérique* :

Quoi qu'en disent certains amis français qui nous invitent à lutter à leurs côtés contre l'hégémonie américaine, la relation primordiale pour le Québec, ce ne peut être qu'avec les États-Unis d'Amérique. Parce que l'Amérique est à la fois le lieu géographique de notre appartenance, le milieu de notre culture, la source de nos expertises, de notre richesse et de notre valeur comme société. Plus que jamais, nous appartenons à la maison américaine et c'est à l'intérieur de ce cadre que tout se définit pour nous. [...] Nous avons un rôle fondamental à jouer dans la Francophonie mais ce sera en tant qu'Américains que nous le jouerons bien [...] Pour le moment, prenons bien conscience de cette réalité. C'est ici que le Québec s'est fait, c'est ici, en Amérique, qu'il se développera, que nous aimions ça ou non. Nous sommes des Américains<sup>22</sup>.

Toujours selon l'auteur, les Québécois sont liés à leur continent et « n'ont jamais cessé de s'inscrire dans l'espace américain<sup>23</sup> ». Il suffit pour en prendre pleinement

---

<sup>20</sup> Louis Balthazar, « Un parti pris pour l'Amérique », Commerce Monde numéro 17, du 15 mai au 24 juillet 2000, <http://www.commercemonde.com/017/sommaire/balthazar.html>

<sup>21</sup> Louis Balthazar, « La politique nord-américaine du Québec » dans [www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2003/perspectives/balthazar.html](http://www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2003/perspectives/balthazar.html)

<sup>22</sup> Louis Balthazar, « Un parti pris pour l'Amérique », Commerce Monde numéro 17, *op. cit.*

<sup>23</sup> Louis Balthazar et Alfred O. Hero Jr., *Le Québec dans l'espace américain*, *op. cit.*, p. 25.

conscience de se souvenir des explorateurs français, dont La Vérendrye et Louis Jolliet.

Cependant, comme il le précise :

Parce que cette entreprise s'est d'abord voulue européenne, elle a donné lieu à une profonde et durable ambivalence dans les relations des Québécois avec leurs voisins. Les habitants du Québec ont toujours été fortement séduits par l'influence américaine sans jamais y succomber tout à fait<sup>24</sup>. [... Il y a à vrai dire] une ambivalence profonde des Québécois à l'endroit de l'Amérique<sup>25</sup>.

Ce constat, Balthazar n'est évidemment pas le seul à le formuler. Comme l'avance Jean-François Chassay : « Depuis toujours, le Québec entretient avec les États-Unis des rapports conflictuels, le discours oscillant de la crainte à l'envie, de la haine viscérale à l'admiration sans bornes<sup>26</sup>. »

À l'instar de Joseph Yvon Thériault, plusieurs voient en fait dans l'américanité un « concept-poubelle<sup>27</sup> » ou encore un relais que l'on subit au lieu de le choisir<sup>28</sup>. L'américanité serait un refus de l'euroanéité et relèverait de l'insignifiance<sup>29</sup>. De plus, elle s'articulerait sous le signe du vide, de l'absence et de la négativité<sup>30</sup>. Selon Thériault, ce nouveau concept est « une non-culture<sup>31</sup> », et il ne tient qu'au fait que nous partageons « le même habitat continent<sup>32</sup> ». Il apparaît comme « le pendant culturel de

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>26</sup> Jean-François Chassay, « Littérature et américanité : la piste techno-scientifique » dans Yvan Lamonde et Gérard Bouchard, dir., *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Fides, 1995, p. 177.

<sup>27</sup> Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 2002, p. 23.

<sup>28</sup> François Ricard, « Le relais européen », *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 2002 [1985], p. 215-220.

<sup>29</sup> Pierre Vadeboncoeur, *Trois essais sur l'insignifiance suivis de lettre à la France*, Paris, Albin Michel, 1983.

<sup>30</sup> Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*, *op. cit.*, p. 39.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 67.

l'américanisation qui se drape d'un discours critique face à la réalité qu'elle a participé à faire naître et qu'elle consolide encore aujourd'hui<sup>33</sup> ». Thériault explique que, derrière l'américanité, « se cache cette conception radicale de la modernité, une modernité à l'état pur débarrassée de toute référence substantive<sup>34</sup> ». Il avance aussi que

L'américanité est la culture de la modernité, mais d'une moitié seulement de la modernité, celle de l'être sans lieu mû essentiellement par sa déambulation existentielle dans le monde des espaces et des artefacts que produit la nouvelle économie. À côté de cela, les cultures nationales, les mouvements sociaux, les populations en dehors de l'épicentre des élites culturelles mondialisées, luttent pour réarticuler un univers de sens à l'univers du marché et des systèmes<sup>35</sup>.

L'auteur suggère que l'américanité en tant que pensée molle<sup>36</sup> ne cause aucun problème théorique ou politique. Par contre, il s'oppose à l'américanité comme pensée forte, qui serait le caractère le plus déterminant, le plus fondamental de l'identité québécoise. Voilà ce qu'il en dit :

L'américanité comme pensée forte, c'est encore l'idée de la rupture, c'est-à-dire une hypothèse selon laquelle la culture québécoise contemporaine est une radicale nouveauté en regard de l'histoire du Canada français, groupement historique qui n'aurait jamais assumé son destin continental<sup>37</sup>.

Cette idée de l'américanité est pour Thériault « en totale contradiction avec l'existence au Québec, depuis le milieu du 19<sup>e</sup> siècle, d'un mouvement d'affirmation nationale qui peut se lire comme une tentative historique de proposer un autre modèle sociétal que celui de l'Amérique anglo-américaine<sup>38</sup> ». De plus, l'américanité comme

---

<sup>33</sup> Joseph Yvon Thériault, « L'Amérique et l'américanité ne peuvent être notre projet », *Le Devoir*, Montréal, 20-22 mai 2001.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*, op. cit., p. 13.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>38</sup> *Ibid.*

pensée forte annoncerait « un renversement de ce qui a caractérisé historiquement l'intentionnalité de la nation française d'Amérique, voire elle annonce la fin de toute intentionnalité dans l'histoire au nom du réalisme continental<sup>39</sup> ». L'américanité effacerait donc la trace du Canada français. En conséquence, il s'y oppose et souligne que le Québec, comme lui, de tout temps, s'y est opposé<sup>40</sup>. À ce titre, il cite Jean Lemoyne, qui affirmait que « l'invention et la forme de l'Amérique ne sont pas françaises<sup>41</sup> ». Il souligne également que « l'idée américaine de construire une nouvelle nation par l'intégration dans la différence nous est interdite parce que l'Amérique l'a déjà fait... et en anglais<sup>42</sup> ». Il existe ainsi une impossible alliance, selon Thériault, entre l'américanité et la volonté de vivre en français en Amérique du Nord.

Ce verdict d'impossibilité n'empêche toutefois pas d'autres Québécois de s'interroger, à l'instar de Guy Lachapelle, pour savoir si « les Québécois sont devenus des Nord-Américains<sup>43</sup> ». Parmi eux, certains formulent l'idée que l'américanité « n'est peut-être que notre espoir de revivre l'expérience des découvreurs devant qui s'offraient tout un territoire à explorer et une vie nouvelle à inventer<sup>44</sup> ».

---

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Guy Lachapelle, « Les Québécois sont-ils devenus des Nord-Américains ? », *Le Devoir*, Montréal, 21-22 novembre 1998.

<sup>44</sup> Anonyme, *Relations*, numéro 549, Montréal, avril 1989, p. 71-72.

À ce titre, il est intéressant de noter que dans la série de films de l'ONF portant sur l'américanité<sup>45</sup>, réalisée dans les années 1980, le thème de la route et du voyage est le plus important. Il semble que c'est en prenant la route que les personnages « se découvrent américains, geste qui est moins initiatique que but en soi, car il devient prise de possession du territoire, au moins par l'imaginaire<sup>46</sup> ».

Dans « L'apport de la sémiotique à la réflexion sur l'Américanité. Altérité, métissage et utopie », Jean Fisette poursuit cette réflexion en s'intéressant à l'Amérique de Kerouac. Il l'imagine :

présente au cœur de la double aventure de l'avancée sur la route et de la progression de l'écriture, [et] n'est ni objective, ni fictionnelle, et encore moins utopique : cette Amérique est un territoire, l'immanent à l'imaginaire, qui se construit dans la rencontre d'un paysage et d'une conscience. L'Amérique de Kerouack [sic] c'est d'abord un paysage mental, donc profondément intériorisé<sup>47</sup>.

L'américanité serait donc ici « un renvoi à des expériences, à un territoire, à des lectures de l'histoire, à des aspirations et aussi à des désirs partagés collectivement<sup>48</sup> ». À propos de *On the Road*, Fisette avance que

l'histoire racontée est l'immanente à ce que nous appelons le discours du récit en ce sens qu'il n'y a pas de territoire qui ne soit reconnu objectivement, indépendamment de l'activité d'écriture qui est donc à la fois, investissement spatial ou géographique, oubli libérateur des certitudes antérieures, morales, politiques et culturelles, rencontre et accueil d'une pluralité de cultures jusqu'au seuil d'un métissage ouvrant la voie à la création d'une culture métissée : ainsi, la découverte, par un Blanc du nord, de la culture sudiste du

---

<sup>45</sup> Cette série comprend *Alias Will James* de Jacques Godbout, *Le grand Jack* d'Herménégilde Chiasson, *Le voyage au bout de la route ou la ballade du pays qui attend* par Jean-Daniel Lafond, *La poursuite du bonheur* de Micheline Lanctôt et *Voyage en Amérique sur un cheval emprunté* de Jean Chabot.

<sup>46</sup> *Relations*, no 549, avril 1989, p. 71-72.

<sup>47</sup> Jean Fisette, *L'apport de la sémiotique à la réflexion sur l'Américanité. Altérité, métissage et utopie*, <http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/utopie/Fisette.pdf>, communication présentée au Colloque « L'Amérique, terre d'utopies : les défis de la communication sociale » dans le cadre du Congrès de l'Intercom tenu à Salvador de Bahia, Brésil, septembre 2002, p. 2.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 4.

jazz et son intégration dans un mode de vie comme dans l'écriture sont ici exemplaires. [...] Le narrateur ici a coupé les amarres, en ce qu'il ne s'est pas ménagé de voies de retour.<sup>49</sup>

En fait, Fisette se demande s'il est possible que l'américanité réside moins dans « l'appel d'un espace à parcourir ou d'un territoire toujours à redécouvrir que dans le processus même de l'invention d'un paysage qui soit à la fois physique et moral, réel et imaginaire, symbolique et [...] iconique dans sa présence à l'esprit<sup>50</sup> ». Pour lui, cette américanité « demeurerait le lien d'une culture encore et toujours à venir [...] à la façon du paysage qui, dans *On the Road*, se crée à mesure de l'avancée vers l'ouest, cette Amérique serait toujours à advenir, dans l'immédiateté indéfinie de sa propre création<sup>51</sup> ». Elle ne se limiterait donc pas à un territoire géographique, mais participerait aussi à un imaginaire nord-américain. Ce que confirme Jean Morency lorsqu'il écrit que :

De plus en plus, on va assister ainsi à un brouillage des codes littéraires traditionnels et au recours au mythe du grand roman américain dans la littérature québécoise, surtout chez de jeunes écrivains, manifestement influencés par les écrivains américains, comme Christian Mistral et Louis Hamelin. Désormais, les écrivains québécois auront tendance à réclamer leur intégration au continent des lettres américaines, un peu dans le même sens que l'emblématique Jack Kerouac ou que les écrivains juifs<sup>52</sup>.

Cette intégration au continent des lettres américaines a déjà été observée et étudiée au sein de la poésie québécoise contemporaine inspirée par les États-Unis<sup>53</sup>, comme le souligne Yvan Lamonde dans *Ni avec eux ni sans eux : le Québec et les États-Unis* :

---

<sup>49</sup> *Ibid.*

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>52</sup> Jean Morency, « Le mythe du grand roman américain et le "texte national" canadien-français » dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde, dir., *La nation dans tous ses états : le Québec en comparaison*, Montréal/Paris, L'Harmattan, 1997, p. 154.

<sup>53</sup> Pierre Nepveu, « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, 26, 2 (printemps), 1990, p. 9-20.

la poésie québécoise contemporaine inspirée par les États-Unis célèbre surtout « l'extériorité florissante » et la dégradation de la culture étatsunienne dont « l'intériorité est rongée par la mort et le néant ». Ce faisant, elle relaierait l'image de l'eschatologie et de l'apothéose héritée de la Beat Generation<sup>54</sup>. [...] L'intégration culturelle continentale s'opère donc de multiples façons : médias audiovisuels, contre-culture, best-sellers<sup>55</sup>.

Cette idée de filiation avec la Beat Generation mérite d'être approfondie, non pas en lien avec la poésie, ni pour l'image de l'eschatologie et de l'apothéose qui y est véhiculée, mais bien en rapport à sa forte présence au sein du roman québécois contemporain d'après 1980. Si, comme Jean Morency le remarque, « la littérature québécoise ne semble tirer son « américanité » que de son simple positionnement sur un continent donné : elle est américaine parce que, tout naturellement, elle provient d'Amérique<sup>56</sup> », alors cette même littérature entretient avec la Beat Generation une relation qui l'unit à une certaine Amérique, celle de Kerouac et de ses amis. On a déjà beaucoup étudié l'américanité de la littérature québécoise. Or, la critique n'a pas ou a peu parlé de l'importance de la Beat Generation dans l'américanité du roman québécois de cette époque, se limitant, lorsqu'elle en parle, à Kerouac devenu une voiture<sup>57</sup>, selon Jean-François Chassay, et en qui s'incarne l'appel de la route<sup>58</sup>.

Je propose au cours de ce chapitre d'analyser la présence de Kerouac et de la Beat Generation au sein de la production romanesque québécoise contemporaine. Il s'agira de

---

<sup>54</sup> Yvan Lamonde, *Ni avec eux ni sans eux : le Québec et les États-Unis*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1996, p. 79.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>56</sup> Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 9.

<sup>57</sup> Jean-François Chassay, « Littérature et américanité : la piste technoscientifique » dans Yvan Lamonde et Gérard Bouchard, dir., *Québécois et Américains : La culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 175 à 193.

<sup>58</sup> Jean-François Chassay, « Le "road book" : Jack Kerouac et le roman québécois contemporain », *L'ambiguïté américaine. Le roman québécois face aux États-Unis*. Montréal, XYZ éditeur, « Théorie et Littérature », 1995, p. 65-91.

saisir la façon dont les auteurs s'approprient et inscrivent<sup>59</sup> certains éléments de la Beat Generation au sein de leurs œuvres. Pour ce faire, j'analyserai d'abord la présence des librairies au sein de trois des romans de Jacques Poulin, c'est-à-dire *Volkswagen Blues*, *La tournée d'automne* et *Les yeux bleus de Mistassini*. Il s'agira de voir en quoi Poulin est relié à la Beat Generation par les librairies. Puis, j'étudierai le rapport de Réjean Ducharme à la Beat Generation au sein du roman *Dévadé*, qui s'avère être le roman de l'après-route par excellence. Je m'intéresserai ensuite à Dany Laferrière et à ce qui le rapproche de Kerouac. Il sera question entre autres d'autobiographie, de jazz et de nomadisme intellectuel. Je poursuivrai avec l'étude du roman *Le joueur de flûte*, de Louis Hamelin. Ce sera l'occasion d'examiner l'héritage de la Beat Generation et d'étudier le portrait qu'en dresse l'auteur. Et finalement, je me pencherai sur *Asphalte et Vodka*, de Michel Vézina, un roman qui met en scène deux musiciens parcourant les routes de l'Amérique, soit un jeune et un vieux. Ce dernier a, dans sa jeunesse, côtoyé Kerouac et la Beat Generation. Il s'agira, comme chez Hamelin, d'étudier l'héritage de la Beat Generation ainsi que le portrait qui en est fait.

Ce chapitre procurera l'occasion de réfléchir à la filiation possible entre une certaine Amérique, celle de la Beat Generation, et le Québec; l'Amérique n'étant pas seulement un espace à parcourir ou à habiter, mais aussi un territoire imaginaire et littéraire s'inscrivant dans une perspective Beat et contre-culturelle, en un certain sens, par rapport à l'univers de la droite américaine. Comme l'avance Gérald Leblanc :

Dans une Amérique obsédée par la réussite matérielle, l'uniformisation, le rêve du bungalow, ces paroles [celles des poètes Beats] m'étaient une oasis,

---

<sup>59</sup> Je désigne sous le vocable « inscription » les marques textuelles et onomastiques, les champs lexicaux et les allusions directes.

une entrée dans un univers parallèle où la poésie et la révolte étaient non seulement possibles mais, à mes yeux, salutaires. Je n'ai vraiment pas changé d'avis 40 ans plus tard. Aujourd'hui, l'Amérique que j'aime est toujours celle de ceux et celles qui disent non, les anti-Bush, les anti-mort, ceux et celles qui travaillent à la valorisation de la dignité humaine, cette Amérique qu'on ne voit pas sur les grandes chaînes de télé, ce sont les enfants de Kerouac et de Ginsberg qui œuvrent dans la rue, dans leur quartier, leur ville et avec qui je sens une grande fraternité<sup>60</sup>.

---

<sup>60</sup> Paul Savoie, « Un entretien inédit avec Gérard Leblanc », *Liaison numéro 133*, Ottawa, Automne 2006, p. 6.

## 5.1 Voyager avec des livres en compagnie de Jacques Poulin

Le rapprochement entre Poulin et l'univers de la Beat Generation n'est pas nouveau. Dès la parution de *Volkswagen Blues* (1984), les critiques<sup>61</sup> ont rapproché l'œuvre de Poulin de celle de Kerouac. On a vu dans le roman de Poulin le signe d'une ouverture, et d'une aventure, au sein de la littérature québécoise. « Lire Volkswagen Blues, c'est à la fois lire l'exploration d'un espace, d'une conscience, d'une écriture et d'une lecture<sup>62</sup> », écrit à ce propos Anne-Marie Miraglia. Jean-François Chassay a notamment beaucoup parlé de l'américanité de Poulin, de l'importance du minibus Volkswagen dans le roman et de sa symbolique<sup>63</sup>. De plus, des thèmes comme l'appel de la route, la recherche du bonheur, la recherche du frère et du paradis perdu, la découverte et l'appropriation de l'Amérique, ainsi que le rôle de l'enfance ont été relevés afin de rapprocher l'œuvre de Poulin, plus précisément *Volkswagen blues*, de celle de l'auteur de Lowell<sup>64</sup>.

### 5.1.1 Sur la route

Selon les études qui traitent de la route dans l'œuvre de Jacques Poulin et Jack Kerouac, on peut retenir que celle-ci n'a absolument pas la même signification pour les

---

<sup>61</sup> Voir en particulier *Voix et images*, « Jacques Poulin », vol. XV, n°43, automne 1989. Voir aussi Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, op. cit.

<sup>62</sup> Anne-Marie Miraglia, « Lecture, écriture et intertextualité dans Volkswagen Blues ». *Voix et images*, Jacques Poulin, loc. cit., p. 57.

<sup>63</sup> Pour Chassay, la présence de Kerouac dans le roman québécois s'incarne dans la voiture. Voir Jean-François Chassay, « Littérature et américanité : la piste technoscientifique » dans Yvan Lamonde et Gérard Bouchard, dir., *Québécois et Américains : La culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, op. cit., p. 175-193.

<sup>64</sup> Voir Barry Gifford, *Kerouac's Town : on the Second Anniversary of his Death*, Santa Barbara, Capra Press, 1973.

deux auteurs<sup>65</sup>. Chez Poulin, route rime avec aventure et non avec les bas-fonds où Kerouac entraîne le lecteur. Contrairement à Kerouac et aux Beats, on est loin d'être dans un esprit de rébellion, on ne part pas sur la route pour fuir un mal de vivre ou une situation ni pour aller à la recherche de l'extase. La route n'a pas le même but, le même décor et le même sens. Poulin est à la recherche de traces d'une présence francophone en Amérique, alors que Kerouac et les Beats sont à la recherche d'un *Home*<sup>66</sup> et d'aventures. Il y a une appropriation du territoire chez les Beats, absente chez Poulin. Par leurs voyages, les Beats s'approprient leur pays, ils se veulent chez eux partout, alors que Poulin, semblable à un touriste, traverse les États-Unis, et n'y est que de passage.

De plus, sur la route de Poulin, les drogues sont rares et les excès le sont tout autant. Nulle trace de ce désir de rébellion et de subversion si cher aux écrivains Beats. Les personnages du romancier québécois ne vivent pas dans la révolte, mais dans une recherche douce et tranquille. Sur la route, comme à travers la lecture<sup>67</sup>, le personnage nommé Waterman, par exemple, se construit et grandit; il n'est pas plongé dans les abîmes et repoussé dans les marges sociales. De plus, il ne fuit pas un mal de vivre ou une situation désastreuse en prenant la route. Il ne vit pas la misère et ne se sent pas battu, Beat, dans sa vie.

Tout oppose en fait les personnages de Poulin à ceux de la Beat Generation. Leur rapprochement ne peut se faire qu'à travers quelques grands thèmes, comme ceux

---

<sup>65</sup> Voir à ce titre notamment *Voix et Images*, Jacques Poulin, *loc. cit.*, ainsi que Jean-François Chassay, *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*, *op. cit.*

<sup>66</sup> « Home » que la plupart des auteurs ne trouvent pas ou qui ne sert que temporairement.

<sup>67</sup> Dans les œuvres de Poulin, les personnages sont des lecteurs et rencontrent souvent des écrivains, notamment Saul Bellow et Lawrence Ferlinghetti dans *Volkswagen Blues*.

mentionnés plus tôt – l'appel de la route, la recherche du bonheur, du frère et du paradis perdu, la découverte et l'appropriation de l'Amérique, le rôle de l'enfance – bien qu'ils soient généralement traités de façon différente d'un corpus à l'autre. Questionné sur le rapprochement entre son œuvre et celle de Kerouac, Jacques Poulin a répondu :

J'avais vraiment le goût d'écrire un livre plus vaste, d'embrasser des horizons plus larges. On a comparé « Volkswagen Blues » au livre de Kerouac, « On the Road ». Ce n'est pas tout à fait faux, d'ailleurs le héros de mon livre ne se nomme pas Jack pour rien. Mais la ressemblance ne tient plus, si l'on considère le style : alors que celui de Kerouac est ample comme une vague déferlante, le mien est concis et volontairement dépouillé<sup>68</sup>.

Mark Anthony Jargan considère qu'il manque un Cassidy dans l'action afin que ce roman soit Beat : « This road book needs Neal Cassidy to power it through the curves<sup>69</sup>. » Certes, Waterman et Kerouac ont le même prénom, et Théo transporte dans ses bagages un exemplaire de *On the Road*, mais cela ne va pas plus loin malgré ce qu'en dit l'auteur de Québec. Il y a beaucoup de différences entre Poulin et Kerouac.

Si *Volkswagen Blues* avait été le récit des aventures de Théo, qui aimait « les voyages, les autos. Il faisait des petites jobs et quand il avait un peu d'argent [...] partait en voyage<sup>70</sup> », le rapport entre ce roman et *On the Road* et la Beat Generation aurait été indéniable. Cependant, l'action se situe dans l'après<sup>71</sup>, et les choses ne sont plus les mêmes. En effet, quand Waterman part sur la route, l'époque des hippies et des Beats est révolue. Les survivants de cette époque sont devenus des fantômes ou de vieux

---

<sup>68</sup> Jacques Poulin cité par Régis Tremblay, « Les horizons élargis de la littérature québécoise, Poulin : la fraternité est la nouvelle frontière ». *Le Soleil*, 7 juillet, 1984, p. D1.

<sup>69</sup> Mark Anthony Jargan, « Jacques Poulin, Volkswagen Blues », *Malahat Review*, no 83, 1988, p. 188.

<sup>70</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, *op. cit.*, p. 11. Au cours de leurs voyages, les Beats survivaient en faisant des petits boulots. Dès qu'ils avaient assez d'argent, ils reprenaient la route.

<sup>71</sup> *Volkswagen blues* se déroule au cours des années 80, soit après la Beat Generation, après les hippies et après les diggers. L'époque de ces mouvements est révolue au moment où Jack Waterman prend la route à son tour.

vagabonds. L'idée de Waterman n'est pas, bien entendu, de reproduire, de parodier ou de pasticher le roman de Kerouac, mais de partir à la recherche de son frère qui, lui, possède toutes les caractéristiques du Beat<sup>72</sup>. Pour ce faire, il suivra un parcours historique : celui de la piste de l'Oregon. Il arrive après les explorateurs, après les Beats, et suit leur trace sans pour autant reproduire à la lettre les conditions de voyage et l'état d'esprit de ceux qui l'ont précédé. Comme le souligne Jean-Pierre Lapointe :

Même sans ces rappels explicites [avec Kerouac], *Volkswagen Blues* ferait penser à la célèbre odyssee de l'écrivain canuck. S'agit-il d'influence, de parodie ? Tout au plus d'un clin d'œil au lecteur car, hormis le motif du voyage transcontinental, les deux textes ne sont pas vraiment apparentés. L'errance de Sal Paradise est frénétique, carnavalesque, irrésistiblement entraînée par un besoin démentiel d'absolu [...] Le voyage de Jack Waterman, au contraire, aboutit à une calme prise en charge d'un moi purgé de ses angoisses, qui comprend – et accepte sans amertume et sans révolte – sa place dans l'ordre des choses<sup>73</sup>.

Jack Waterman n'est pas Sal Paradise tout comme Jacques Poulin n'est pas Jack Kerouac. Ni Poulin ni son personnage ne se revendiquent d'ailleurs de Kerouac ou de la Beat Generation, contrairement à ce qu'a pu faire Lucien Francoeur, par exemple, dans sa poésie<sup>74</sup>. Poulin et son personnage, Waterman, outre le fait qu'ils soient des écrivains et qu'ils partent sur la route, n'ont rien en commun avec Kerouac et son univers. La Beat Generation et Kerouac intéressent cependant Poulin et Waterman, puisqu'il s'agit d'un lien entre leur monde et Théo, le frère du protagoniste. C'est une trace qui, tout au long du roman, les mènera à celui-ci.

---

<sup>72</sup> Il a pris la route, traversé l'Amérique et a commis des petits larcins. Cependant, contrairement aux Beats, il n'écrit pas, certains le considéreraient ainsi plutôt comme un beatnik. Pour la différence entre Beat et beatnik, voir James Campbell, *This is the Beat Generation*, London, Secker & Warburg, 1999.

<sup>73</sup> Jean-Pierre Lapointe, « Sur la piste américaine : le statut des références littéraires dans l'œuvre de Jacques Poulin », *Voix et Images*, loc. cit., p. 23.

<sup>74</sup> Dans sa poésie, Lucien Francoeur s'identifie, tel que déjà mentionné, à Kerouac et à la Beat Generation. Voir à ce titre son livre *Travaux publics : Ars Poetica !*, Éditions Trois-Pistoles, Trois-Pistoles, 2002.

En partant à la recherche de Théo, la rencontre avec la Beat Generation devient inévitable. C'est d'ailleurs par l'entremise « d'une figure mythique de la Beat Generation<sup>75</sup> », Lawrence Ferlinghetti, que Waterman parviendra à retrouver son frère grâce à une photographie<sup>76</sup>. On peut l'y voir en compagnie de quelques membres de ce mouvement, soit Lawrence Ferlinghetti lui-même, Minette Leblanc, Peter Le Blanc, Allen Ginsberg, Harold Norse, Jack Hirschman et Bob Kaufman. En regardant le cliché que lui tendent Pitsémine et Waterman, Ferlinghetti se souvient de l'homme en question et de la fille qui l'accompagnait<sup>77</sup>. Il va même jusqu'à conduire Waterman et son amie jusqu'à celle-ci afin qu'ils progressent dans leur enquête et finissent par retrouver Théo, devenu avec le temps un « ange de la désolation<sup>78</sup> », pour emprunter une expression de Kerouac<sup>79</sup>. On voit bien ici que Waterman arrive après l'époque de la Beat Generation. Comme le dit Lisa, la copine de Théo : « Les choses ont beaucoup changé par ici. C'est pas comme avant<sup>80</sup>. » Waterman suit la trace de son frère et arrive à San Francisco plusieurs années après lui; les temps ont donc changé. S'il passe par certains membres de la Beat Generation, c'est essentiellement pour retrouver son frère, non pas pour adhérer au mouvement.

### 5.1.2 Les librairies

---

<sup>75</sup> *Courrier international* no 733, du 18 au 24 septembre 2004, p. VI.

<sup>76</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, op. cit., p. 292.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 298.

<sup>78</sup> « Jack se plaça devant le fauteuil roulant. Son frère ne levait pas la tête, alors il s'accroupit en face de lui pour être dans la ligne de son regard. – Théo ? Fit-il doucement. Les yeux de son frère étaient fixés sur lui et il y avait une sorte d'interrogation muette dans son regard, mais le reste du visage était dénué de toute expression. » *Ibid.*, p. 313.

<sup>79</sup> Je fais ici référence au roman de Jack Kerouac, *Desolation Angels*, New York, Riverhead Books, 1993 [1965].

<sup>80</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, op. cit., p. 304.

Il est étonnant que Ferlinghetti n'ait pas été davantage associé à Poulin pour établir le lien avec la Beat Generation. D'autant plus qu'à la lecture de *Volkswagen Blues* et surtout des *Yeux bleus de Mistassini*, il apparaît très clairement que le principal point commun entre Jacques Poulin et la Beat Generation n'est pas a priori littéraire, lié au thème de la route ou à Jack Kerouac, mais concerne les librairies. *City Lights* notamment, qui appartient à Lawrence Ferlinghetti, mais aussi *Shakespeare and Company* de Georges Whitman, aussi associée à la Beat Generation<sup>81</sup>.

De fait, on ne peut que constater l'importance du thème de la librairie dans les romans de Poulin; le renvoi à celles de San Francisco, *City Lights*, et de Paris, *Shakespeare and Company*, comme modèles et sources d'inspiration en atteste. Ces deux librairies viennent servir d'exemples pour la librairie de Jack Waterman, celle du *Vieux-Québec*, que l'on retrouve dans *Les yeux bleus de Mistassini*. En effet, après avoir traversé l'Amérique à la recherche de son frère Théo, découvert le continent américain et s'être rendu au bout de sa route, à San Francisco, où il a atteint son objectif grâce aux multiples rencontres faites en chemin, dont celles, déterminantes, de Pitsémine et Ferlinghetti – Jack Waterman décide de rentrer chez lui, à Québec, et d'ouvrir une librairie comme Ferlinghetti et Whitman.

Jimmy, dans *Les yeux bleus de Mistassini*<sup>82</sup>, le chauffeur du bibliobus, dans *La tournée d'automne*<sup>83</sup>, et Jack Waterman, dans *Volkswagen Blues*<sup>84</sup>, visitent la librairie de

---

<sup>81</sup> Poulin mentionne ou visite Shakespeare and Company dans trois romans, soit *Volkswagen Blues*, *La tournée d'automne* et *Les yeux bleus de Mistassini*.

<sup>82</sup> Jacques Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini*, op. cit., p. 99.

<sup>83</sup> Jacques Poulin, *La tournée d'automne*, op. cit., p. 84.

Georges Whitman<sup>85</sup> nommée Shakespeare and Company. Avec ce commerce, celui-ci voulait créer un lieu de rassemblement, à l'image de ce qu'avait fait Sylvia Beach. Le Mistral, premier nom donné à la librairie<sup>86</sup>, se voulait un endroit qui venait en aide aux écrivains en quête de soutien et en situation de survie financière. Ainsi, Whitman offrait des lits à ceux qui en voulaient et mettait sa librairie à la disposition des écrivains et des clients. On pouvait y lire sans obligation d'acheter, y dormir et y discuter. De plus, Whitman publia des livres à quelques reprises et, sporadiquement, une revue littéraire faite maison. Dès l'ouverture de la librairie, il se fixa comme objectif de faire connaître au public des œuvres littéraires qu'il jugeait valables.

Durant les années 1950 et 1960, la librairie fut un des principaux lieux de rencontres littéraires, avec le Beat Hôtel<sup>87</sup> de la rue Gît-le-cœur, rassemblant les écrivains Beats à Paris. Plusieurs d'entre eux d'ailleurs, dont Allen Ginsberg et Gregory Corso, y

---

<sup>84</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, op. cit., p. 291.

<sup>85</sup> Et non celle de Sylvia Beach où a été publié James Joyce et où allait se réchauffer Ernest Hemingway encore jeune écrivain. La librairie de Sylvia Beach n'a pas déménagé, comme le raconte Poulin dans ses romans, mais au contraire fermée ses portes au cours de la Seconde Guerre mondiale. Durant cette période, les écrivains anglophones étaient soit enrôlés dans le conflit ou rentrés aux États-Unis. Malgré cela, Sylvia Beach poursuivit les activités de la librairie jusqu'au jour où elle refusa de vendre son dernier exemplaire de *Finnegan's Wake*, de James Joyce, à un officier nazi qui ordonna aussitôt de faire fermer la librairie. Refusant que les Nazis s'emparent de ses livres, Sylvia Beach, avec l'aide d'amis, alla les cacher ailleurs et repeignit toutes les enseignes. Quand les Nazis revinrent avec des renforts pour exécuter l'ordre, il ne restait plus aucune trace de la librairie. Et Sylvia Beach n'allait pas la rouvrir après la guerre. En 1948, cependant, Georges Whitman, un étudiant américain au doctorat en philosophie à la Sorbonne, commença, pour arrondir ses fins de mois, depuis sa chambre, qui se situait à l'Hôtel Suez sur le boulevard Saint-Michel, à vendre des livres aux étudiants américains qui se trouvaient, comme lui, à Paris. Parmi ceux-ci, il allait se lier d'amitié avec l'un en particulier, Lawrence Ferlinghetti – qui s'appelait alors Larry Ferling – aussi étudiant à la Sorbonne, au doctorat en littérature. Son entreprise croissant sans cesse, Whitman décida, en 1951, d'ouvrir une petite librairie de livres neufs et d'occasion au 37, rue de la Bûcherie, dans le 5<sup>e</sup> arrondissement. Il l'appela Le Mistral, s'inspirant du modèle offert par la librairie de Sylvia Beach. Voir [www.shakespeareco.org](http://www.shakespeareco.org)

<sup>86</sup> C'est en 1964 que Whitman rebaptisa son commerce Shakespeare and Company, avec l'autorisation de Sylvia Beach.

<sup>87</sup> Barry Miles, *The Beat Hotel : Ginsberg, Burroughs and Corso in Paris, 1958-1963*, New York, Grove Press, 2000.

séjournèrent plusieurs mois<sup>88</sup>. À San Francisco, on retrouvait la même ambiance à City Lights Books, librairie et maison d'édition, fondée par Lawrence Ferlinghetti et Peter Martin en 1953; les protagonistes de *Volkswagen blues*<sup>89</sup> s'y rendent et y rencontrent Ferlinghetti<sup>90</sup> lui-même. Avec son entreprise, ce dernier veut reproduire l'ambiance et la vocation de Shakespeare and Company.

Comme le fait remarquer Tom Wolfe, la librairie à San Francisco devint rapidement le « célèbre Q.G. de la Beat Generation<sup>91</sup> ». Elle servait alors de foyer, de refuge venant en aide aux écrivains et diffusant leurs œuvres. C'était un lieu de discussion, de rencontre; un lieu de culture, comme le souligne Jacqueline Starer :

City Lights devint une institution et un lieu de rencontre, un foyer, un lieu d'asile pour les écrivains beats; un endroit où écrivains, poètes locaux et de passage, artistes aimaient à se rencontrer, à parler et à échanger leurs idées à une époque où le silence et la méditation n'avaient pas encore suppléé la communication verbale<sup>92</sup>.

Certains clients fréquentaient la librairie pour fraterniser, discuter, assister à des soirées de poésie, bouquiner, lire, flâner, dormir. C'était un endroit pour trouver refuge, passer sa journée et même sa soirée. Comme le fait remarquer Steven Watson : « City lights quickly became a hangout for readers, students, and bohemians. The doors stayed open until midnight on weeknights and 2 AM on weekends, and still do<sup>93</sup>. »

---

<sup>88</sup> Comme on peut le constater sur le site [www.shakespeareco.org](http://www.shakespeareco.org), la philosophie de la maison n'a pas changé depuis les années 1950. Encore aujourd'hui, « les écrivains et les artistes ont toujours le droit de rester dans la boutique, en échange d'une heure de travail par jour au magasin – avec la clause supplémentaire de devoir lire un livre par jour ».

<sup>89</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, op. cit., p. 289.

<sup>90</sup> Ferlinghetti est devenu l'unique propriétaire de City Lights Books à partir de 1955.

<sup>91</sup> Tom Wolf, *Acid Test*, Paris, Éditions du Seuil, 1975 [1968], p. 15.

<sup>92</sup> Jacqueline Starer, *Les écrivains Beats et le voyage*, Paris, Didier, 1977, p. 84.

<sup>93</sup> Steven Watson, *The Birth of the Beat Generation*, New York, Pantheon Books, 1995, p. 208.

Au même titre que City Lights Books et Shakespeare and Company, la librairie du Vieux-Québec, c'est-à-dire la boutique de Jack Waterman dans *Les yeux bleus de Mistassini*, se veut un lieu de réconfort, de magie, de solidarité, de détente, de découvertes et de publication. C'est un flot paisible au sein d'un monde moderne, un endroit où les gens prennent le temps de vivre et où les livres sont rangés selon un ordre qui n'obéit pas aux lois commerciales. Comme l'écrit Jacques Poulin :

– Vos livres sont classés d'après quel principe ? demandai-je.

– Le principe du désordre absolu, dit-il.

[...]

La librairie du Vieux-Québec était un peu déconcertante.

On y trouvait des rossignols et des best-sellers, comme dans toutes les librairies, mais leur place était inversée. Parce qu'il n'aimait pas les best-sellers, monsieur Waterman les juchait sur les rayons les plus élevés, à la place des invendus, que la profession appelle des Rossignols, et par contre il disposait ceux-ci bien en vue sur le comptoir. [...] Bien que le printemps fût arrivé, l'air était encore frais et humide, et la chaleur du poêle attirait du monde. Clients, flâneurs ou simples amateurs de café, tous les visiteurs étaient bien reçus<sup>94</sup>.

La librairie est un lieu d'où émerge la lumière, à l'instar de la Royal Bank Plaza de Toronto dans *Volkswagen Blues*<sup>95</sup>. Les livres sont de l'or et, comme la banque, ils donnent de l'espoir aux personnages : « C'était comme si tous les rêves étaient encore possibles. Et pour Jack, dans le plus grand secret de son cœur, c'était comme si tous les héros du passé étaient encore des héros<sup>96</sup> ». La librairie, à ce titre, est aussi un phare qui

---

<sup>94</sup> Jacques Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini*, op. cit., p. 15.

<sup>95</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, op. cit., p. 85. « La fille avait lu, dans la documentation du Club Automobile, que l'immeuble de la Royal Bank Plaza était fait avec des panneaux de verre saupoudrés de poussières d'or. Ils prirent le métro jusqu'à la gare ferroviaire de l'Union, dans la rue Front, et tout à coup, en sortant du métro, juste en face de la gare, ils aperçurent le fameux immeuble dans la lumière du soleil couchant. Au milieu des édifices mornes et gris, il pointait ses deux triangles dorés vers le ciel. Ils traversèrent la rue comme des automates sans regarder s'il venait des autos et ils s'approchèrent de l'immeuble pour en faire le tour et l'examiner sous tous les angles. La lumière paraissait venir de l'intérieur, elle était vive et chaleureuse comme du miel et ils ne pouvaient pas s'empêcher de penser à l'Or des Incas et à la légende de l'*Eldorado*. »

<sup>96</sup> *Ibid.*

capte l'attention du passant et attire celui-ci : « Soudain, comme je passais devant la vitrine d'une librairie, un éclat de lumière capta mon attention. Je m'arrêtai net<sup>97</sup>. » Elle est aussi le lieu par excellence des échanges humains, des découvertes, des trouvailles et retrouvailles.

La librairie fait ici figure de refuge et elle est, en plus, à l'instar de City Lights Books et Shakespeare and Company, un lieu de diffusion pour les écrivains amateurs ou professionnels :

Parfois, nous recevions des gens qui nous apportaient des manuscrits. Il s'agissait le plus souvent de textes refusés par les éditeurs; quelquefois, c'était l'auteur lui-même qui ne souhaitait pas une large diffusion et nous demandait simplement de placer son manuscrit dans les rayons avec les autres livres<sup>98</sup>.

Jack Waterman se fait donc le diffuseur d'une littérature intime, personnelle, voire « confessionnelle », comme celle a priori de la Beat Generation<sup>99</sup>. Il offre aux lecteurs et aux écrivains, en plus d'une librairie, un refuge. C'est un endroit où l'on cherche autre chose que la réussite, où l'on peut venir se détendre, acheter des timbres, déposer un manuscrit, prendre un café, se reposer, se réchauffer, discuter, lire, dormir. Comme le dit Poulin :

En écrivant un roman, j'essaie de créer un petit univers dans lequel les gens ont une nouvelle façon de vivre et ont entre eux des rapports nouveaux. Il me semble qu'un roman, au lieu d'être une description du passé, devrait être tourné vers l'avenir. En cours de route, cependant, un roman peut prendre une tournure tout à fait inattendue<sup>100</sup>.

---

<sup>97</sup> Jacques Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini*, op. cit., p. 9.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>99</sup> Voir à ce sujet Inger Thorup Lauridsen et Per Dalgrad. *The Beat Generation and the Russian New Wave*. Ann Arbor, Ardis, 1990.

<sup>100</sup> Mel B. Yoken, *Entretiens québécois volume 1*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1986, p. 167.

La librairie est ici le foyer de cet « univers ». C'est un lieu ouvert, même le vol de livres est toléré. D'ailleurs, ce qui compte, comme le mentionne le chauffeur dans *La tournée d'automne*, c'est « qu'un livre se promène, voyage<sup>101</sup> ». Dans *Les yeux bleus de Mistassini*, le propriétaire prévoit la chose et place lui-même en évidence les auteurs qu'il veut faire découvrir aux clients, acceptant même de se faire voler. Quand on lui subtilise un livre, il est heureux parce que cela signifie qu'il circule, qu'un livre s'ouvre pour autrui : « Certains livres étaient mis tout exprès à côté de la sortie pour qu'on puisse les voler plus facilement et que, dans ce cas, Jack s'occupait lui-même de payer les redevances aux auteurs<sup>102</sup>. » Lorsqu'il apprend qu'une étudiante a volé un livre de Gaston Miron, Jack s'exclame alors : « Tant mieux ! [...] Les livres sont faits pour se promener<sup>103</sup>. » Et un peu plus loin, en expliquant pourquoi il agit de la sorte, à l'instar des Diggers<sup>104</sup>, il s'exclame de plus belle : « C'est gratuit parce que c'est à vous. [...] Pour les Diggers, les choses appartenaient aux gens qui en avaient besoin et non à ceux qui avaient de l'argent<sup>105</sup>. » Comment ici ne pas songer à la phrase devenue slogan tirée de *On the Road* : « Everything belongs to me because I am poor<sup>106</sup>. »

Cette incitation au vol renvoie à certains romanciers américains également associés à la contre-culture, et qui demandaient au public de ne pas acheter leurs livres, mais bien

---

<sup>101</sup> Jacques Poulin, *La tournée d'automne*, op. cit., p. 106.

<sup>102</sup> Jacques Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini*, op. cit., p. 27.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>104</sup> Les Diggers sont un groupe associé à la contre-culture américaine des années 60 et à certains membres de la Beat Generation comme Neal Cassady et Allen Ginsberg. Voir à ce sujet leur site web : [www.diggers.org](http://www.diggers.org)

<sup>105</sup> Jacques Poulin, *Les yeux bleus de Mistassini*, op. cit., p. 33.

<sup>106</sup> Voir Allen Ginsberg, "Prologue", dans Lisa Phillips, *Beat Culture and the New America, 1950-1965*. New York et Paris, Whitney Museum of Art, Flammarion, 1995, p. 19.

de les voler<sup>107</sup>. De plus, cette attitude s'inscrit en lien direct avec la philosophie du chauffeur du bibliobus, dans *La tournée d'automne*, qui distribue des livres et développe des réseaux de lecture. On pense aussi à la Grande Sauterelle, Pitsémine, dans *Volkswagen Blues*, qui volait et empruntait des livres pour ensuite les retourner par la poste.

De plus, il semble que la rencontre, à la fin de *Volkswagen Blues*, de Jack Waterman et de Ferlinghetti, ainsi que la fascination pour Shakespeare and Company, aient porté fruits puisque, à la librairie du Vieux-Québec, on retrouve cette chaleur et cette effervescence qui ont fait les beaux jours de son modèle parisien. Il est évident que Jack Waterman, sans avoir tout emprunté à City Lights Books et Shakespeare and Company, a cherché à reproduire l'ambiance et la philosophie de ces lieux dans son commerce du Vieux-Québec. En tissant de la sorte un lien entre les Shakespeare and Company, City Lights Books et la librairie du Vieux-Québec, Poulin fait beaucoup plus que rapprocher des librairies et des villes. Il s'inscrit dans la tradition littéraire contre-culturelle et perpétue l'idée de l'importance du rôle de la librairie et de la maison d'édition. Poulin fait voyager le lecteur dans ses livres, à travers le seul motif de la librairie, de Paris à San Francisco et à Québec, puis de la Lost Generation<sup>108</sup> à la Beat Generation, et enfin à la littérature québécoise, pour inscrire celle-ci dans un contexte

---

<sup>107</sup> Je pense particulièrement à Abbie Hoffman, *Steal this Book*, New York, Four Walls Eight Windows, 1995 [1971] et dans une moindre mesure à Jerry Rubin, *We Are Everywhere*, New York, Harper and Row, 1971.

<sup>108</sup> La Lost Generation est un groupe d'écrivains américains, parmi lesquels on retrouve entre autres Ernest Hemingway, F.Scott Fitzgerald et Gertrude Stein, qui se réunissaient à l'occasion à la Shakespeare and Company. Lorsque Kerouac a défini la Beat Generation au cours d'une conversation avec John C. Holmes, c'était d'abord par rapport à ce groupe d'écrivains. Voir à ce titre le livre d'Alain Dister, *La Beat Génération, la révolution hallucinée*, Paris, Gallimard, Coll. « Découvertes », 1997.

littéraire nord-américain. On passe donc d'une génération perdue à la génération Beat, et on arrive finalement à ces personnages qui vivent en français au nord des États-Unis.

Poulin s'intéresse à la Beat Generation tout en conservant sa propre écriture, son propre style. Sans emprunter la route des auteurs qu'il admire, il les suit à sa façon, comme Jack Waterman cherche la trace de son frère. Il y a chez Poulin non pas une conquête de l'espace américain, mais bien une traversée du continent. De la Beat Generation, Poulin retient ce qui l'intéresse et se l'approprie. Ce n'est pas à Kerouac qu'on devrait l'associer, mais plutôt à Ferlinghetti et à Whitman. Avec Poulin, les personnages prennent la route et traversent le continent d'un bout à l'autre en touristes, et non à la manière Beat. Ils voyagent avec des livres. Et c'est à leur suite que le lecteur prend la route et redécouvre l'Amérique.

## 5.2 L'après-route avec Réjean Ducharme

*Dévadé* marque le retour au roman de Réjean Ducharme après plus de dix ans de silence. Si en 1967, le rapprochement établi par Jean Gaugeard entre Ducharme et Kerouac<sup>109</sup>, lors de la parution du *Nez qui voque*, pour « cette gangue d'êtres et de mots amalgamés et les fulgurances qui en surgissent<sup>110</sup> » en avait étonné plus d'un<sup>111</sup>, avec *Dévadé*, le lien que l'on peut tisser entre les deux auteurs devient non seulement plus évident, mais plus que jamais pertinent.

Dans « Réjean Ducharme, dévadé d'Amérique ou la poétique de la survie<sup>112</sup> », Marie-Josée Blais et Marie-Pierre Lockwell ne manquent pas de souligner la filiation existante entre les univers « ducharmien » et « kérouacien » de la Beat Generation, en ce qui concerne l'expédition aux États-Unis de Bruno et de Bottom, lequel « porte donc les caractéristiques de ces jeunes vagabonds (issus de la Beat Generation)<sup>113</sup> ». Ce voyage sur la route rappelle « l'aventure états-unienne à l'époque de Jack Kerouac. Cette représentation rend compte de l'illusion perdue de la Beat Generation, la route comme lieu céleste de la liberté et la double occupation du regard par la nature et les villes immenses<sup>114</sup>. »

---

<sup>109</sup> En quatrième de couverture de *L'Hiver de force*, le roman est brièvement rapproché de Miller et de Kerouac en ce sens qu'il est « un de ces livres confessions proche [de ce que font ces deux auteurs] ». Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>110</sup> Jean Gaugeard, « Àpre Canada », *Les lettres françaises*, numéro 1190, 5-11 juillet 1967, p. 7.

<sup>111</sup> François Gallays s'étonne de ce rapprochement, sans toutefois s'expliquer, dans Pierre-Louis Vaillancourt, dir., *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 280.

<sup>112</sup> Marie-Josée Blais et Marie-Pierre Lockwell, « Réjean Ducharme, dévadé d'Amérique ou la poétique de la survie », sous la direction de Jean Morency dans *Urgences numéro 34 : Mythes et romans de l'Amérique*, décembre 1991, p. 61-74.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 62.

Il y a de plus, selon Blais et Lockwell, chez Kerouac et chez Ducharme la présence du contexte multiculturel américain, lequel témoigne de « cette logique géographique qui semble relier, par-delà l'océan Pacifique, les cultures en question, comme on peut le constater par ailleurs chez Kerouac. La patronne se nourrit ainsi, par l'entremise d'Andrew, son gourou, de philosophie bouddhiste<sup>115</sup>. » En fait, comme elles l'avancent :

Dans *Dévadé*, transparaît l'influence [...] de la *beat generation*. Il semble pourtant, comme nous l'avons déjà signalé, que le roman fusse plutôt le portrait de la vie après cette période de recherche de la liberté et de grand questionnement. Plusieurs éléments de l'œuvre contribuent à alimenter cette correspondance. D'abord, Bottom, comme les gens de la *beat generation*, par sa grande lucidité, mesure assez justement le niveau de dégradation de la société, et la stagnation qui l'empêche d'être libre. Il existe deux moyens d'en sortir : le voyage et l'alcool. Dans le roman, le premier moyen est utilisé par Bottom à travers une analepse, alors que l'alcool représente la méthode de combat de cet emprisonnement<sup>116</sup>.

Avec *L'hiver de force*, Ducharme a revisité l'univers de la contre-culture. Grâce à *Dévadé*, il explore maintenant à sa façon très personnelle l'univers de Kerouac et de la Beat Generation. On peut en effet lire ce roman en suivant la piste proposée par Blais et Lockwell et qui est en rapport avec ce mouvement américain. Il s'agira donc de démontrer les filiations qui existent entre les deux univers et qui ancrent le roman de Ducharme dans un imaginaire littéraire nord-américain.

Publié en 1990, *Dévadé* relate une année dans la vie de P. Lafond, alias Bottom, alors qu'il séjourne chez Madame Dunoyer, surnommée par ses bons soins « la Patronne ». Après être revenu d'un voyage sur la route aux États-Unis avec son ami

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 72.

Bruno, Bottom, « pourvu que la Providence lui donne ses six canettes de bière quotidiennes, [...] patauge avec complaisance dans l'horreur de vivre<sup>117</sup> ». Il travaille pour la Patronne, lui sert en même temps d'infirmier et de chauffeur, boit, aime une femme qui en aime un autre, en l'occurrence son meilleur ami, Bruno, et couche lui-même avec Nicole qui aime Adé, le poète fou et interné. Bottom est un « rada »<sup>118</sup>, un « paumé », et cependant, avec les autres personnages du roman, « [ils] nous parlent comme s'ils détenaient le secret de la vraie vie<sup>119</sup> ».

Bottom, avec Bruno, est revenu « battu », Beat, de son périple au cours duquel il a traversé d'un bout à l'autre l'Amérique en tentant de la conquérir à l'instar « des ténors de la Beat Generation<sup>120</sup> ». Comme eux, ou plus précisément comme Kerouac, Bottom a constaté que, au bout de la route, il n'y a nulle part où aller et aucune alternative sinon revenir sur leurs pas. Le rêve américain ne s'est pas matérialisé et devient le reflet de ce qu'il voit et vit, soit un « sale paradis ». C'est le même constat que chez Kerouac, qui ne nomme pas par hasard le protagoniste de *On the Road*, Sal Paradise. En effet, autant pour ce dernier que pour les personnages de Ducharme, le rêve américain s'écroule au bout de la route; une fois l'Amérique traversée, il devient un sale paradis. Comme le souligne

Jean-Marie Rous :

Kerouac est [...] passé du goût merveilleusement juvénile de l'aventure à un écoeurément complet, une révolulsion dans tous les sens du terme. À ce moment-là, tout suscite en lui une atroce répulsion. Il projette un éclairage entièrement négatif sur l'Amérique. Il a cessé d'y croire et l'expérience de la vie qu'il a tant exaltée autrefois devient un leurre dicté par Lucifer. C'est la

---

<sup>117</sup> Réjean Ducharme, *Dévadé*, op. cit., quatrième de couverture.

<sup>118</sup> Réjean Ducharme, *Dévadé*, op. cit., p. 236.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> Christiane Lahaie et Georges Desmeules, *Dictionnaire des personnages du roman québécois : 200 personnages des origines à 2000*, Montréal, L'instant même, 2003, p. 61.

chute : « Quelle est cette lumière d'en haut qui nous éclaire ? La lumière de la Chute. Les anges continuent de tomber. » La tristesse originale s'est transformée en désespoir<sup>121</sup>.

Avec *Dévadé*, Ducharme ne va pas réécrire *On the Road*, mais proposera une suite, un roman sur « l'après route » ou ce qui se passe une fois le voyage terminé, une fois le routard revenu à la maison. Il est intéressant de noter que pour Ducharme, la vie, la vraie, se déroule sur la route et aboutit, comme chez Kerouac, au désespoir, au *bottom* ou à la non-vie de « l'après-voyage » :

Ma propre vie, que je ne lui conte pas, parce que ce qu'on dit on le dépense, a duré six mois : l'été où nous avons répondu, Bruno et moi, à l'appel de nos sirènes. On avait mis sa sœur dans le secret, pour qu'elle pleure, qu'elle prie et qu'elle nous sacrifie ses économies. Sans papiers ni alibis, vagabonds jusqu'au trognon, on a franchi la frontière en fraude, à travers les labours mouillés de Lacolle et Rouses-Point. On mangeait derrière les restaurants, dormait dans les cimetières de voitures. On partait d'Eau-Claire au Wisconsin pour Pend'Oreilles en Idaho. Pour rien. Parce que ça sonnait bien et que la poésie était dans nos moyens. Parce que l'asphalte était serti de pierres concassées. Parce que le pouvoir géographique nous montait à la tête. Chaque pas nous nantissait, nous faisait « entrer en possession », au mépris du nom de tous les rois. Quand on est revenus, notre fidèle Lucie, qui ne nous attendait plus, ne nous a pas reconnus. On s'était fait une tête. On n'avait pas trouvé la mort comme elle avait craint, mais quelque chose de même : on avait vécu<sup>122</sup>.

L'Amérique de Kerouac et de Ducharme n'en est pas une de vainqueurs, mais de Beats. Dans les mots de Ducharme, c'est une Amérique de « radas » : « Minable, miteux. Riquiqui comme moi quoi<sup>123</sup>. » On a affaire ici, en fait, à l'Amérique des cauchemars climatisés dont parlait Henry Miller dans son roman *The Air-Conditioned Nightmare*<sup>124</sup>.

---

<sup>121</sup> Jean-Marie Rous, *Jack Kerouac, le clochard céleste*, Paris, Renaudot et Cie Éditeurs, 1989, p. 49.

<sup>122</sup> Réjean Ducharme, *Dévadé*, Paris, Gallimard, 1990, p. 47.

<sup>123</sup> Réjean Ducharme, *Dévadé*, *op. cit.*, p. 236.

<sup>124</sup> Henry Miller, *The Air-Conditioned Nightmare*, New York, Avon Book, 1961 [1945]. Ce livre est une référence incontournable pour comprendre la vision de l'Amérique de la Beat Generation.

Il est intéressant de souligner que, à l'origine, Kerouac avait prévu raconter l'histoire de deux Québécois partis à la conquête de la route américaine :

The new hero he [Kerouac] conceived was a French-Canadian well versed in the English language and culture. The hero's companion would be a « pure » French-Canadian, whom the hero calls « Cousin », which among the country folk in Quebec literally means « my kind ». The two would travel together like Don Quixotte and Sancho Panza, and the cousin would continually reprimand the hero for his « English silliness ». Jack wanted to portray the conflict between the unrelieved gravity of the true, clannish Canuck and the romantic hopefulness of a Canuck like himself who had set out to conquer the Anglo-American world<sup>125</sup>.

Dans la version finale de son roman, Kerouac a opté pour l'histoire d'un Irlandais, Dean Moriarty, et d'un Italien, Sal Paradise. Ducharme, pour sa part, conserve l'idée de deux Québécois sans toutefois vouloir représenter, à la façon dont Kerouac l'avait *a priori* envisagé, « le conflit entre le Canuck sérieux et véritable, fidèle à son clan, et le Canuck au romantisme pas possible qui, tout comme lui-même, s'était lancé à la conquête du rêve américain<sup>126</sup> ». Il est intéressant de noter que Bottom n'est pas sans rappeler Kerouac. À l'instar de ce dernier, il est alcoolique, défaitiste, malheureux en amour et en amitié. De plus, à la manière de Kerouac, Ducharme raconte son histoire en utilisant le livre tel un enregistrement. Le lire, comme c'est le cas avec Kerouac, c'est l'écouter. C'est toujours une voix que l'on entend. Et cette voix nous raconte l'intimité d'une personne, d'un Beat, chez Kerouac, et d'un « rada », chez Ducharme, ayant tous deux déjà vécu sur la route avec leur meilleur ami<sup>127</sup>.

---

<sup>125</sup> Gerald Nicosia, *Memory Babe. A Critical Biography of Jack Kerouac*, New York, Grove Press, 1983, p. 325.

<sup>126</sup> Gerald Nicosia, traduit et cité par Eric Waddell, « Kérouac, le Québec, l'Amérique... et moi » dans Éric Waddell et Jean Morisset, *Amériques, l'Hexagone*, Montréal, 2000, p. 202.

<sup>127</sup> C'est-à-dire Bruno pour Bottom et Moriarty-Cassady pour Sal Paradise-Kerouac.

*Dévadé*, contrairement à *On the Road*, ne raconte pas les élucubrations des deux compères sur la route. Chez Ducharme, comme souvent dans la littérature contemporaine, on est dans l'après. Bottom est revenu de son voyage et nous raconte sa vie, ou plutôt sa non-vie, celle d'après sa « conquête des États-Unis<sup>128</sup> ». Il est maintenant revenu au Québec et à l'emploi de Madame Dunoyer, une invalide qui l'a engagé pour qu'il l'aide à faire sa toilette et à accomplir diverses tâches d'entretien.

Pour Madame Dunoyer, Bottom sert entre autres d'instrument de culpabilisation. Elle se sert en effet de lui afin de montrer à son ancien mari qu'elle est descendue assez bas pour employer un type de ce genre. Elle utilise aussi Bottom tel un appui moral et physique. De plus, elle tente de lui inculquer une culture bourgeoise, notamment en le sensibilisant à la musique classique et en lui apprenant l'italien. Ce à quoi Bottom réagit par des fugues, durant lesquelles il va faire le plein d'alcool et tenter de satisfaire sa libido. La vie de Bottom auprès de Madame Dunoyer est ennuyante et s'articule autour du souvenir ainsi que de la vaine recherche d'amour et d'extase dans l'alcool, ce qui s'apparente au genre de vie que menait auprès de sa mère le Kerouac des dernières années. En réalité, Bottom est un être sans espoir, portant bien son nom et capable d'affirmer avec Kerouac et la protagoniste de *L'avalée des avalés*, Bérénice : « Partir, ce n'est pas guérir car on demeure<sup>129</sup>. »

Bottom est un asocial, un rebelle sans cause et, à l'instar de Kerouac, il est un résistant sans être révolutionnaire. Comme l'avance Michel Biron : « Sa révolte paraît

---

<sup>128</sup> Réjean Ducharme, *Dévadé*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>129</sup> Réjean Ducharme cité par Michel Biron, *L'absence du maître*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 205.

moins un absolu qu'un travers involontaire<sup>130</sup>. » Il y a cette idée, chez les deux auteurs, de vivre autrement, d'appartenir à un groupe à part, de ne pas entrer dans un certain cadre. Pourtant, l'autorité contre laquelle se révolter fait cruellement défaut à Bottom. Il y a en lui un désir de rébellion similaire à celui qu'éprouvait Kerouac et les Beats au début des années 1950. Vingt ans cependant se sont écoulés entre la vie sur la route de Kerouac et la vie d'après la route de Bottom. Force est de constater que les choses ont changé depuis. La révolte s'est vidée de son sens puisque tout est permis, tout a été fait dans le passé, entre autres par les Beats. Toutefois, comme l'avance Bottom : « Il ne s'agit plus de rigoler, il s'agit qu'il y ait des radas, que le système ne les ait pas complètement éliminés, qu'il en reste au moins un qui gigote encore<sup>131</sup>. » Pour demeurer un « rada », il ne trouve qu'une solution, décevoir les autres :

Livré à l'informe, à l'absence de limites ou, en l'occurrence, d'autorité, le sujet se retrouve privé de rôle. Personne ne s'oppose à lui ? C'est justement là son plus grand malheur. Sa souffrance, sa révolte sont réelles, mais il n'est aucun langage, aucun récit pour leur prêter sens et pour lui permettre d'espérer un progrès. D'où le renversement axiologique opéré par Bottom : le seul récit possible est celui de la victime<sup>132</sup>.

Se révolter, dans *Dévadé*, c'est se perdre dans le vide de l'indifférence, c'est ne pas avoir d'écho. Bottom cherche la confrontation, mais celle-ci n'est jamais au rendez-vous. À un certain moment, par exemple, il jette de l'argent dans les toilettes<sup>133</sup> dans le but de faire réagir Juba : « Je voulais lui laisser mon argent là où ça ferait un maximum d'effet<sup>134</sup>. » Malheureusement pour lui, c'est sans grand résultat.

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>131</sup> Réjean Ducharme, *Dévadé*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>132</sup> Michel Biron, *L'absence du maître*, *op. cit.*, p. 293.

<sup>133</sup> Réjean Ducharme, *Dévadé*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>134</sup> *Ibid.*

*Débadé* rejoint ici les autres romans de Ducharme puisque, comme le souligne Anne-Élaine Cliche : « Chaque roman est travaillé par cette oscillation qui va de la croyance au dégoût, de l'acte de foi à la défaite ou à la démission revendiquée<sup>135</sup>. » Tout ce qui semble intéresser Bottom, comme le Kerouac des dernières années, dans une certaine mesure, c'est boire, se soûler, se détacher de ce qui l'entoure. La démission revendiquée est un moteur leur permettant de se relancer dans le monde et dans la vie, de ne pas abdiquer pour de bon. Cette attitude rappelle évidemment la philosophie de la Beat Generation. Celle-ci a par ailleurs souvent été rattachée à celle des existentialistes<sup>136</sup>, comme c'est le cas pour Bottom lorsque Nicole le compare à *L'Étranger* de Camus :

« Tu ressembles à l'Étranger de Camus en livre de poche. »

Elle parle du crotté dessiné sur la couverture, les yeux baissés, les mains enfoncées dans les poches, à attendre que les choses le dépassent.

« On est tous des étrangers quand on y pense. On est sur la terre comme tel, mais la terre c'est chez qui ?... Tout le monde se le demande finalement<sup>137</sup>. »

[...] « Mais au moins on est étrangers, comme j'aime. » Car plus qu'on gigote plus qu'on s'enfonce. Et vice versa. Elle y croit d'autant plus qu'elle le tient d'Albert Camus, un auteur engagé qui écrivait des romans où tout le monde se foutait de tout, si j'ai bien compris quand elle me l'a expliqué au bar des Soupirs. Au coin de Lajoie<sup>138</sup> !

À la différence de l'existentialisme, les personnages de Ducharme dans *Débadé*, Bottom en tête, et les représentants de la Beat Generation ne s'améliorent pas, ne grandissent pas

---

<sup>135</sup> Anne-Élaine Cliche, *Le désir du roman : Hubert Aquin, Réjean Ducharme*. Montréal, XYZ « théorie et littérature », 1992, p. 47.

<sup>136</sup> Comme le souligne Thomas Albright : « Philosophically, the Beats were the end product of postwar European existentialism, plus varying doses of Oriental thought – mostly zen – though rarely from original sources, and mostly interpreted through popularizers like Alan Watts or European authors like Herman Hesse. [...] It was the variety of existentialism that emphasized alienation and risk, with its alternate possibilities of despair or total experience, either of which might end as total insanity, but either preferable to the rationalistic tradition that had produced such insanities of its own as wars, prejudice and little houses of death in suburbia. [...] The philosophical contribution of the Beats was largely destructive. » Thomas Albright, « Visuals : How the Beats Begat the Freaks », *Rolling Stone* 9, April 27, 1968, reproduit dans Holly George-Warren, Ed., *The Rolling Stone Book of the Beats : the Beat Generation and the Counterculture*, London, Bloomsbury, 1999, p. 354.

<sup>137</sup> Réjean Ducharme, *Débadé*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 130.

et restent fondamentalement les mêmes ou encore s'enfoncent plus profondément dans leur condition. Comme l'avance Joseph Kwaterko à propos de Ducharme :

Ce qui se trouve finalement subverti, on le voit, c'est la conception existentialiste de l'être humain dans son rapport à soi-même et au monde. Le thème sartrien du « travail sur soi », la foi en l'autonomie individuelle, l'exigence de la responsabilité préalable à chaque acte, autant de concepts qui ne trouvent aucun fondement positif chez Ducharme<sup>139</sup>.

L'accumulation d'expériences ne les construit pas; au contraire, elle les détruit. Leurs illusions sont brisées, ce qu'ils voient et constatent les brise, et rien ne semble pouvoir les sauver. Au lieu de participer à l'action sociale, ils s'en sentent exclus, étrangers. Ils sont Beats, « radas ». Comme le dit Rous :

L'écrivain est obligé de traverser le réel pour écrire dessus en le redéfinissant. En agissant ainsi, il doit se soumettre à des conditions qu'il n'a pu négocier. Kerouac s'est senti de plus en plus étranger à son pays, à lui-même, au monde, non par volonté – une partie de lui-même est restée très « américaine » – mais pour accomplir sincèrement son métier d'écrivain. Il s'est défini lui-même comme un visiteur éphémère qui ne se sent jamais intéressé par la vie des autres, toujours prêt à repartir à l'autre bout du pays, non pour y mener une vie personnelle, mais pour y vivre comme un étranger de passage. L'étranger ne peut s'intégrer à une quelconque communauté humaine puisqu'il n'est qu'un espion. [...] L'écrivain est un espion qui commence par regarder le monde à travers une fenêtre pour le rêver et le construire à sa convenance<sup>140</sup>.

Jack Kerouac et Bottom sont des étrangers, mais pas au sens où Camus l'entend, ni comme le pense Nicole. Ils le sont plutôt en raison de leur incapacité à s'intégrer à l'univers social, ce qui caractérise leur regard sur le monde et leur compréhension de la réalité.

---

<sup>139</sup> Jozef Kwaterko dans *Paysages de Réjean Ducharme*, op. cit., p. 166.

<sup>140</sup> Jean-Marie Rous, *Jack Kerouac, le clochard céleste*, op. cit., p. 29.

Un autre personnage de *Dévadé*, Bruno, l'ex-compagnon de route de Bottom, permet d'établir un rapprochement entre ce roman de Ducharme et la littérature de la Beat Generation. Si Bottom rappelle Sal Paradise/Kerouac, Bruno, lui, semble l'incarnation québécoise de Dean Moriarty/Neal Cassady. Après *On the Road*, ce dernier a continué à vivre à une vitesse folle, entre autres en tant que conducteur de l'autobus Furthur des Merry Pranksters<sup>141</sup>. Ce groupe, formé par Ken Kesey, Ken Babbs, et Mountain Girl, pour ne nommer qu'eux, a sillonné les États-Unis afin de déclencher la révolution psychédélique parallèlement aux travaux de Timothy Leary portant sur le LSD. Les Merry Pranksters voulaient libérer les consciences à l'aide de cette nouvelle drogue légale<sup>142</sup>.

Une fois revenu de la route, Bruno, comme Cassady, emprunte un chemin différent de celui de Bottom et incidemment de Kerouac. Au lieu d'opter comme son ami pour l'alcool, l'amertume et la défaite assumée, il s'enfonce dans la drogue et poursuit une vie euphorique et remplie d'action. Le personnage de Bruno, à l'instar de Cassady, est un révolté qui ne semble pas connaître de limites et qui ne sait pas s'arrêter. Sa vie répond à une seule consigne : la défonce. D'abord, il y a la route, ensuite les filles et les drogues, et puis finalement la mort tragique et bête, celle qui advient avant la vieillesse, comme chez Cassady, lui-même mort jeune, en 1967, des suites d'abus d'alcool et de drogue au cours d'une soirée au Mexique.

---

<sup>141</sup> <http://www.pranksterweb.org/pranks.htm>

<sup>142</sup> Au moment où les Merry Pranksters sillonnent l'Amérique, le gouvernement américain n'a pas encore interdit la consommation de LSD.

À l'instar de Kerouac et de Cassady, Bruno et Bottom ont été des compagnons de route et de débauche. Les deux hommes ont connu ensemble « la magie de transgresser », d'abord dans les hôtels de la ville, puis sur la route :

Il y a dix ans, les bas étages de l'hôtel Pennsylvanie avaient des salles de bains communes, libres et faciles d'accès. On s'y verrouillait, Bruno et moi; en tout confort courbatu et forte odeur de sainteté, on s'y livrait à la magie de transgresser. On y mettait du sport, du devoir, notre honneur de passagers clandestins. On avait couché dans les fossés, sous les ponts, sur le toit des maisons; on était orgueilleux d'avoir la tête assez légère et assez dure pour trouver le sommeil partout où on la posait...<sup>143</sup>

Une fois revenus de la route et de l'expression primaire de la révolte, les deux hommes s'éloignent toutefois l'un de l'autre jusqu'à ne plus rien avoir à se dire lorsqu'ils se rencontrent ou qu'ils se retrouvent chacun au bout du fil. La chimie ne fonctionne plus, comme le souligne ce passage : « Je ne peux pas dire à Bruno que je découvre soudain que je n'ai plus rien à lui dire, ça fait que je ne lui dis rien. Il comprend<sup>144</sup>. » Encore ici, la relation entre Bruno et Bottom s'apparente, sans être la même, à celle de Kerouac et de Cassady, qui se sont brouillés à plusieurs reprises au cours de leur existence, à la suite de leurs voyages. Il y avait, dans les deux cas, une vie sur la route et une vie après la route, laquelle ne pouvait du reste que les briser, les anéantir, les désunir, les rendre « radas », Beats sur le plan de l'amitié.

Quand Bruno meurt, Bottom prend la nouvelle avec un mélange d'humour et de nostalgie. S'il rend hommage à son ami, il termine cependant son éloge funèbre en disant : « J'entrerais bien quelque part pour acheter un brassard noir, et je le porterais

---

<sup>143</sup> Réjean Ducharme, *Dévadé*, *op. cit.*, p. 274.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 188.

bien, pour fanfaronner<sup>145</sup>. » Il semble ému sans être touché. À tout le moins, la plaisanterie le libère de son malheur, qu'il prend ainsi avec légèreté. On dirait que Bottom ne croit pas vraiment à la mort de Bruno, que celle-ci n'a pas vraiment d'importance pour lui. La route, la vie, après tout, est derrière eux. En fait, la mort de Bruno a pour conséquence première de faire ressurgir chez Bottom le souvenir de la route, de la vraie vie. Il est intéressant de souligner qu'à la mort de Cassady, Kerouac réagit d'une manière similaire. En effet, il ne croit pas ce qu'on lui dit, pensant qu'il s'agit d'un coup monté par Cassady afin de se moquer de lui.

Le duo Cassady-Bruno avec celui de Bottom-Kerouac dépeignent en fait deux voies possibles de la vie après la route. Si Bottom et Kerouac optent pour l'alcool et la défaite assumée, Bruno et Cassady pour leur part ne s'arrêtent pas et passent toujours un peu tout droit<sup>146</sup>. Ceux-ci s'enlisent dans la défonce, attirés aussi à leur manière vers le bas. Ils représentent le révolté qui se drogue constamment et ne prend aucun recul par rapport à ce qu'il vit. En fait, Bruno et Cassady sont des beatniks types. Ce sont des routards, drogués et irresponsables, ne connaissant pas de limite; dragueurs et semblant perdus quand ils ne sont pas sur la route et défoncés, quand ils ne sont pas dans leur élément. La référence à Al Pacino dans le film « Panic in Needle Parc », ainsi qu'à William S. Burroughs<sup>147</sup> lorsque Bruno affirme « I am a germ<sup>148</sup> », ne fait qu'ancrer davantage le personnage dans l'univers du junkie.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>146</sup> À l'instar de Claude Péloquin, dont voici la devise : « Je préfère passer tout droit que passer pour fou. »

<sup>147</sup> En affirmant être un germe, Bruno fait indirectement référence à Burroughs pour qui l'être humain et surtout le langage sont des virus.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 87.

Un autre personnage de *Dévadé* s'inscrit aussi dans une filiation avec la Beat Generation. Il s'agit cette fois d'Adé, poète médiocre et interné, en qui on a vu avec raison la figure d'Émile Nelligan. Si on peut le rapprocher de ce poète très important chez Ducharme, on peut aussi trouver un lien de parenté avec le poète Beat Carl Solomon, à qui Allen Ginsberg a dédié son poème *Howl*.

Solomon était un disciple d'Antonin Artaud. En hommage à ce dernier, il demanda qu'on lui fasse une lobotomie, suicide symbolique de l'esprit, après avoir été interné pour une histoire de vol de sandwich au beurre d'arachide. Les psychiatres refusèrent évidemment d'obéir à ses « ordres », diagnostiquant chez lui les signes majeurs de la dépression. Ils décidèrent tout de même de le garder en institution. C'est d'ailleurs durant son séjour à l'hôpital psychiatrique qu'il fera la connaissance d'Allen Ginsberg, rencontre décisive pour ce dernier. Selon Solomon, les poètes en son genre sont, à l'instar d'Artaud, des suicidés de la société, des visionnaires incompris. Ils devraient choisir de se faire interner. Ce que fait Adé, le personnage.

Tel Solomon, Adé est un poète et un suicidé de la société. Mais il l'est de manière plus intense que Solomon. Car celui-ci, avant de connaître l'asile, n'avait commis que des crimes dadas ou surréalistes et finira par retourner vivre normalement dans le monde, par trouver un métier dans l'édition et publier ses poèmes. Pour sa part, Adé :

ne se soumettait à aucune loi, s'appliquait à outrepasser ce signal de danger. [...] Il voulait faire peser la masse d'horreur jusqu'à ce que le ressort qui ramène la ligne de repère à l'horizontale se casse<sup>149</sup>. [...] Il ne s'évertuait pas

---

<sup>149</sup> Réjean Ducharme, *Dévadé*, *op. cit.*, p. 65.

à faire des poèmes comme tels, mais à faire un poète. En fait, il en a laissé malgré lui<sup>150</sup>.

Pour Adé, si la folie est un choix au début<sup>151</sup>, elle s'impose à lui et lui fait perdre la carte, comme le constate Bottom lorsqu'il lui rend visite.

Ce qui est intéressant lors de cette rencontre, c'est que Bottom s'identifie à Adé comme Ginsberg l'avait fait avec Solomon :

Ce n'est pas elle [Nicole, personnage avec qui Bottom rend visite à Adé] que son Adé reconnaît, c'est moi! Il me regarde en pleine face, fasciné. On se ressemble. Si c'était moi qu'ils avaient rasé, on ne verrait pas de différences; j'aurais le même crâne, les mêmes sourcils. J'ai des frissons partout...<sup>152</sup> » [...] Je me suis dit ça y est, je suis Adé, je suis possédé par ce démon. Je cherchais mon nom, je trouvais le sien<sup>153</sup>.

Bottom et Adé sont, à leur manière respective, comme Solomon et Ginsberg<sup>154</sup>. Ils n'ont pas su et ne savent pas trouver leur place dans le monde. Ils cherchent sans succès puisqu'il semble ne rien y avoir à découvrir sinon le vide. La différence entre les personnages réels et fictifs est toutefois notoire parce qu'Adé, à l'instar d'Émile Nelligan, a quitté la réalité de ce monde pour « des azurs lointains et inconnus<sup>155</sup> » afin de ne jamais en revenir. Bottom, Solomon et Ginsberg, pour leur part, réussissent à trouver un équilibre entre la folie, parfois tentante, et la raison.

Finalement, comme l'ont souligné Blais et Lockwell, le fait que la patronne soit bouddhiste constitue aussi un renvoi à l'univers de la Beat Generation. Cependant,

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 200.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>154</sup> Avant de connaître le succès avec *Howl*, Ginsberg se cherchait beaucoup en tant que personne, même sur le plan de sa sexualité. Allen Ginsberg, *The Book of Martyrdom and Artifice : First Journals and Poems 1937-1952*, New York, Da Cap Press, 2006.

<sup>155</sup> Paraphrase de l'épithète de Nelligan : « Ses mots touchant l'azur sur des mers inconnues ».

Ducharme pose un regard teinté d'ironie sur la Beat puisque Bottom ne voit dans le bol de bhikku, objet fétiche de la patronne relié au culte de Siddhârta, qu'un accessoire ordinaire. La religion et le culte, bref le côté mystique et pratiquant de la Beat Generation, ne l'intéressent pas. Par contre, on peut associer Bottom au renoncement, « aboutissement ultime de cette pensée (philosophie bouddhiste), qui permet à la patronne de continuer à vivre après son accident<sup>156</sup> », en ce sens qu'il

est toujours en mouvement entre ces deux façons d'expliquer l'existence (« La première conçoit l'existence comme participant d'un cycle, dans une perspective de continuité, tandis que la deuxième se définit par le culte de l'instant. L'une voit le salut à travers le refus des plaisirs, alors que l'autre se précipite vers des satisfactions physiques tout en considérant la vie comme une fin en soi<sup>157</sup>. »); il reconnaît les deux pensées et tente de se créer une vision du monde qui serait un compromis<sup>158</sup>.

Comme l'avance le critique littéraire Laurent Mailhot :

Ducharme réécrit tout ce qu'il touche, tout ce qui le touche, mais il a commencé et commence toujours par lire, c'est-à-dire par voir, à juste distance, le monde qui le précède et l'entoure. Pour le connaître en l'imitant, en le mimant. Pour s'en débarrasser, se mesurer à lui, le remplacer. Réjean Ducharme, comme tout écrivain digne de ce nom, est contre tous les livres, pour l'absolu littéraire, pour la seule écriture actuelle, en marche<sup>159</sup>.

*Dévadé* est le récit par excellence de la vie après la route. C'est un roman qui s'inscrit en lien direct avec la Beat Generation sans en être un pastiche ou une copie. Comme Jacques Poulin, Ducharme s'intéresse avec cet ouvrage à la Beat Generation tout en conservant sa propre écriture, son propre style. Sans emprunter la route des auteurs

---

<sup>156</sup> Marie-Josée Blais et Marie-Pierre Lockwell, « Réjean Ducharme, dévadé d'Amérique ou la poétique de la survie », sous la direction de Jean Morency dans *Urgences numéro 34 : Mythes et romans de l'Amérique*, op. cit., p. 69.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Laurent Mailhot cité par Élisabeth Nardout-Lafarge. *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, op. cit., p. 86.

qu'il admire, il les suit à sa manière. De la Beat Generation, il retient la philosophie et met en scène des personnages qui rappellent ceux, réels autant que légendaires, de ce mouvement. Avec *Dévadé*, il s'inscrit de plain-pied dans ce courant du roman américain. Chez Ducharme, comme chez les Beats, au bout de la route, il y a la désillusion, le constat d'échec du rêve américain et la vie qui s'ensuit.

### 5.3 Fils de l'Amérique et du jazz : de la légende Duluoz de Jack Kerouac à l'autobiographie américaine de Dany Laferrière

« Je pense à ceux qui, manquant d'Amérique comme on peut manquer d'air, partent à sa découverte. Ceux-là croient que l'Amérique existe encore quelque part, qu'elle reste à découvrir et à prendre, qu'il est possible de devenir Américain. Ceux-là vibrent d'un amour territorial, ils sentent réellement au bout de l'horizon une immensité prête à se livrer – comme le ciel à l'amour insatiable des mystiques. Amour unique en son genre ! Que je sache, l'Europe n'exalte pas les cœurs de cette façon<sup>160</sup>. »

Jean Larose

Pour Dany Laferrière, Kerouac est en prise directe avec la vie, et son roman *On the Road* représente une nouvelle manière d'être et « annonce de nouvelles perspectives littéraires<sup>161</sup> ». Selon lui, en décrivant les paysages pour ressortir ses « angoisses intérieures<sup>162</sup> », et en prenant pour cadre la ville, qu'il invente, Kerouac poursuit le travail amorcé par Ernest Hemingway<sup>163</sup>. Kerouac trouve ainsi le lien entre la ville et la campagne, c'est-à-dire la voiture. Il s'arrête au bout du rouleau quand il écrit, et à court de carburant quand il roule. Par contre, Kerouac n'est pas un beatnik puisqu'il finit ses jours avec sa mère à Orlando<sup>164</sup>. En fait, précise Laferrière, « il n'avait rien à voir avec le mouvement beatnik<sup>165</sup> ». Kerouac aurait joué le jeu durant quelques années, puis serait rentré chez lui faire autre chose<sup>166</sup> :

À un moment donné, il a dit : « Je ne veux plus jouer le jeu. » Donc c'était un jeu. Il rentre chez lui, chez Mémère, et, ça, c'est intéressant parce que les autres n'ont jamais pu le dire. Les autres sont tombés dans le jeu si l'on peut

<sup>160</sup> Jean Larose, *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal, 1987, p. 89.

<sup>161</sup> Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, Montréal, VLB éditeur, 2002 [1993], p. 100.

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> *Ibid.*, Hemingway avait fait la même chose en prenant pour cadre la nature.

<sup>164</sup> Selon Laferrière, Kerouac est mort à Orlando, en Floride. En réalité, il est mort à Saint-Petersburg en Floride.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>166</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Dany Laferrière*, Montréal, Café près de la librairie Monet, 12 décembre 2005, de 12h00 à 15h15.

dire. Et moi, au lieu d'être déçu parce que c'était un jeu, je me suis dit : « Au contraire, c'est extraordinaire, il a joué et j'ai joué. » J'ai aimé ça parce que je ne l'ai pas pris comme quelqu'un qui, à un moment donné, [...] on se réveille et on continue par respect pour ce qu'on a fait, on continue pour la routine. Donc le fait de se réveiller et de faire autre chose montre qu'il n'a pas voulu continuer dans cette routine-là, il était inquiet. Il était un inquiet, il n'est pas resté un aspirant junkie<sup>167</sup>.

Pour Laferrière, lorsqu'on prend la route, on n'en revient plus. Ainsi, quand il était jeune, il a eu une vision de la route à cause d'un vélo posé en face de chez lui, à Petit Goâve en Haïti : « une bicyclette rouge d'ailleurs qui s'est retrouvée dans *L'odeur du café*. Et je me suis dit : "Si jamais je monte sur cette bicyclette, puisque je n'en avais pas, je ne reviendrai plus jamais."<sup>168</sup> » À la route, Laferrière associe le rythme. Il remarque que « plus tu vas vite, plus le paysage s'immobilise. C'est quand on commence à ralentir qu'on voit le paysage. [...] Pour moi, c'est la voiture qui va vite et le paysage qui s'immobilise et le temps qui s'immobilise. C'est des contrastes<sup>169</sup>. »

Ce rythme, il le retrouve chez Kerouac, qui inscrit la vitesse dans son écriture et qui témoigne de deux époques et de deux manières de circuler dans l'espace, soit celle du train, où le passager est immobile et peut circuler à l'intérieur du wagon alors que celui-là avance, soit celle de la voiture. En fait, Kerouac est, selon lui, à l'intersection de ces deux univers :

Il a photographié ce moment où l'on est passé dans un autre mode. La voiture de Kerouac, ce n'est pas une voiture où il y a beaucoup d'autres voitures à côté. C'est une voiture qui file toute seule. On n'imagine pas l'embouteillage. Je ne pense pas qu'il y ait une seule scène d'embouteillage dans l'œuvre de Kerouac. Elle ne s'arrête pas et... le train est un truc immobile qui

---

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*

<sup>169</sup> *Ibid.*

roule. L'impression que j'ai, c'est que, là, on a des époques qui roulent dans la même direction<sup>170</sup>.

De Kerouac, Laferrière a aimé « l'aisance du style<sup>171</sup>, la fluidité des phrases, qui donne l'impression d'une voiture bien huilée qui file<sup>172</sup> ». Il remarque par contre que la voiture de Kerouac ne s'arrête pas chez le mécanicien : elle ne semble jamais avoir de problèmes mécaniques, elle ne nécessite pas d'entretien. Laferrière a l'impression que la vitesse obsédante et continuelle fait rouler sa voiture et que la phrase de Kerouac ressemble à « ce mouvement continu, qui est un plaisir constant, parce qu'on est tous enfants dans une voiture qui découvre une multiplicité d'univers, de paysages ; on est toujours en état d'émerveillement, et sa phrase est en constant plaisir<sup>173</sup> ». En prenant la route, Kerouac réinvente l'Amérique au fur et à mesure que sa voiture avance dans le paysage, et, contrairement aux Noirs qui le fascinaient, il pouvait, lui, un Blanc, se déplacer d'un bout à l'autre du continent :

Le rythme comme le parcours (il doit surtout éviter les villes) du fuyard sont totalement différents de ceux du touriste. [...] Le jeune Américain blanc peut aller partout, alors qu'un jeune Noir ne pensera jamais à se risquer dans une localité non encore défrichée par un pionnier. La littérature noire, comme les Noirs américains d'ailleurs, se confine dans les ghettos des grandes villes<sup>174</sup>.

Selon Laferrière, Kerouac a été influencé par l'élégance d'être Noir. D'après lui, c'est la base de toute l'élégance de la culture américaine. Lorsqu'il écrit *On the Road*, Kerouac donne ainsi à Dean Moriarty cette élégance, sans toutefois mettre en scène un personnage noir, puisqu'il y aurait inévitablement échoué :

---

<sup>170</sup> *Ibid.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, il affirme que, à chaque fois qu'il le lit, il « retrouve une fraternité par le style, par la manière et la mise en scène de cette aisance ».

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> Dany Laferrière, *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?*, op. cit., p. 99.

Les Noirs sont trop naturellement élégants. On l'aurait accusé de mal traduire, de mal écrire ou d'être démagogue mais le personnage de Moriarty, c'est l'élégance et l'élégance que Kerouac voulait mettre en scène, c'est celle des Noirs américains, l'élégance de la souffrance [...et] avec un accent qui en fait est un accent très beau, nourrissant... il n'y a pas beaucoup de gens qui puissent parler du dedans de la souffrance<sup>175</sup>.

Pour Laferrière, Kerouac reste profondément marqué par la culture noire. Avec la Beat Generation, il aura voulu, à l'instar de ces derniers, « faire entendre dans les livres la rumeur du monde<sup>176</sup> ». C'est d'ailleurs après avoir entendu un Noir chanter sa douleur lors d'un voyage en autobus, alors qu'il était étudiant à Columbia, que Kerouac abandonna ses études et décida d'écrire conquis par l'élégance de la souffrance<sup>177</sup>.

Sans appartenir au même univers, il y a plus d'un point en commun entre Kerouac et Laferrière. Un critique les a d'ailleurs déjà vaguement rapprochés dans un commentaire apparaissant sur la quatrième de couverture d'*Eroshima*<sup>178</sup>. De plus, Laferrière se perçoit lui-même comme un héritier de Charles Bukowski<sup>179</sup>, lequel a déjà été apparenté à la Beat Generation<sup>180</sup>, et il avoue même « qu'il y a une ambiance dans *Comment faire l'amour...* qui rappelle cet univers<sup>181</sup> ».

Les deux auteurs ont tout d'abord en commun un projet autobiographique d'envergure rappelant celui de Proust et de Balzac. Comme eux, tous deux écrivent une

---

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> Kerouac, *La nuit est ma femme*, New York, New York Public Library, the Berg Collection.

<sup>178</sup> Dany Laferrière, *Eroshima*, Montréal, VLB éditeur, 1987.

<sup>179</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Dany Laferrière*, op. cit.

<sup>180</sup> Jean-François Duval, *Bukowski and the Beats, a Commentary on the Beat Generation followed by An Evening at Buk's Place – An Interview with Charles Bukowski*, traduit par Alison Ardron, Northville, Michigan, Sun Dog Press, 2002 [1998].

<sup>181</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Dany Laferrière*, op. cit.

série de romans qui se suivent et qui forment leur légende, leur expérience américaine, c'est-à-dire dans leur cas, celle d'immigrants ou de fils d'immigrants. Pour l'un, c'est la *Légende de Duluoz*, et pour l'autre, c'est *L'autobiographie américaine*. Chez l'un comme chez l'autre, l'autobiographie est déguisée; c'est un mélange entre le réel et le rêvé, la vision de l'auteur, le passé et le présent vus à travers ses lunettes. Il est ainsi presque impossible de savoir où commence la fiction et où s'arrête la réalité.

À la lecture des multiples autobiographies<sup>182</sup> de Kerouac, il devient évident qu'une différence existe entre sa vie réelle, vécue, et sa vie romanesque, écrite, bien que cette dernière prenne racine dans la première. Ce que Kerouac offrait à voir dans ses romans, c'était sa vision des choses, sa vision de Cassady, celle de Ginsberg, celles du monde et de lui-même, car il écrivait dans la subjectivité la plus complète. À ce titre, Cassady surnomma à l'occasion Keroassady, le personnage des romans de Kerouac<sup>183</sup> à son effigie. Il voulait ainsi souligner qu'une partie du personnage était inspirée de lui et que l'autre l'était de l'imaginaire de Kerouac. De plus, si Kerouac affirmait n'écrire que la vérité, ne changeant les noms de ses personnages que sous la pression des éditeurs, il avait cependant inclus à son projet autobiographique un carnet de rêves, où la réalité se poursuit :

The characters that I've written about in my novels reappear in these dreams in weird new dream situations (check the Table of Characters on the next page) and they continue the same story which is the one story that I always write about. The heroes of "On the Road", "The Subterraneans", etc. reappear here doing further strange things for no other particular reason than that the mind goes on, the brain ripples, the moon sinks, and everybody hides their heads under pillows with sleepingcaps<sup>184</sup>.

<sup>182</sup> Jim Jones, *Jack Kerouac's Nine Lives*, Boulder, Colorado, Elbow/Cityful Press, 2001.

<sup>183</sup> Neal Cassady, *Selected Letters, 1944-1967*, New York, Penguin Books, 2004, p. 173.

<sup>184</sup> Jack Kerouac, *Book of Dreams*, San Francisco, City Lights Books, 1961, p. 3.

Pour Laferrière, il est clair que Cassady est un personnage littéraire, une pure création :

Cassady est un personnage littéraire, c'est une invention. Et c'est là que c'est intéressant. Ce n'est pas une biographie. [...] Kerouac a inventé Cassady. Il y en a plein de Cassady. [...] Le narrateur qui admire est souvent plus intéressant que la personne qu'il admire. C'est Kerouac, le personnage qu'il a créé, qui n'est pas Kerouac non plus, qui regarde Cassady, qui n'est pas Cassady non plus. Et la posture de Kerouac est plus importante parce que c'est lui qui admire. Il invente, il crée le personnage et peut le tuer aussi. [...] Dans les entrevues, il a donné un nom parce que nous sommes à l'époque des *Life Magazine*, tout le monde veut des photos. Il a donné un nom, il a dit : « C'est Neal Cassady. » Alors, ça a donné du succès au livre et tout ça<sup>185</sup>.

À l'instar de Kerouac, Laferrière écrit une autobiographie fictive bien que, partout dans son œuvre, « l'auteur multiplie les marques de l'authenticité<sup>186</sup> ». Par exemple, Roland Désir est le modèle de son personnage Bouba et Laferrière a réellement habité l'adresse de ce dernier dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* :

Le moi du livre, c'est à la fois ce que je suis, ce que je ne suis pas et ce que j'aimerais être. [...] Cela nous ramène au point de départ, c'est-à-dire au refus du clivage entre réalité et imaginaire. La réalité, ce « pays réel », quel rôle joue-t-elle dans l'univers de l'écrivain ? La réponse ne surprend plus : si « tout est faux » dans l'œuvre, tout est vrai aussi, l'auteur nous livrant des clés importantes. La réalité se présente d'abord sous l'aspect d'une toponymie sans faille, identifiant villes, quartiers, rues et même numéros des maisons<sup>187</sup>.

Comme Kerouac, Laferrière ancre ses récits dans la réalité et raconte sa propre vie tout en se permettant des écarts et des variations sur certains thèmes, épisodes et même personnages. Il n'écrit pas le journal authentique de sa vie, mais fait de sa vie une fiction.

---

<sup>185</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Dany Laferrière*, op. cit.

<sup>186</sup> Sylvie Bernier, « Dany Laferrière : le principe de distinction », dans *Les héritiers d'Ulysse*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 2002, p. 59.

<sup>187</sup> Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière : la dérive américaine*, Montréal, VLB Éditeur, 2003, p. 55.

L'écriture devient l'occasion de revisiter le passé, de l'interpréter et de le transformer. Les gens qu'il a connus et fréquentés deviennent de la matière romanesque, des points de départ pour la création. On ne doit pas lire ses romans comme s'ils racontaient la vérité. Ce qu'on lit, plutôt, c'est une interprétation de son vécu : « En récrivant le passé, [on] l'ouvre au présent et l'empêche de devenir histoire<sup>188</sup>. »

Partout dans *L'autobiographie américaine* et dans la *Légende de Duluoz*, il y a un jeu identitaire entre le réel et le rêvé. Chez les deux auteurs, l'autobiographie est à la fois réelle et fictive, et ne respecte pas ou respecte peu l'ordre chronologique : « L'autobiographie se compose de fragments qui, mis bout à bout, recréent le grand récit de vie<sup>189</sup>. » L'autobiographie est écrite dans le désordre et toujours inscrite dans un temps double, comme l'a déjà fait remarquer François Ricard à propos de Kerouac :

L'écriture n'est pas chez lui « recherche du temps perdu », ou du moins pas uniquement ni principalement. Elle est aussi, elle est avant tout assimilation, approfondissement et « réalisation » (au sens de « rendre réel ») du temps présent, du temps au moment même où il est vécu. Et c'est pourquoi on ne peut, à vrai dire, ramener son œuvre à l'autobiographie ordinaire<sup>190</sup>. [...] La remémoration, chez Kerouac, ne s'effectue jamais à partir d'une sorte d' « au-delà » de la vie, d'un lieu tranquille et pacifié d'où la conscience, revenant sur son passé, considérerait de loin et avec détachement le temps qu'elle a vécu et qui est maintenant révolu pour elle, non seulement dans son actualité mais jusque dans ses répercussions. Bien plutôt, chez Kerouac, le souvenir, qui a beau porter sur le passé, ne cesse jamais, pourrait-on dire, d'être avant tout action, événement présent, au même titre que ces voyages, que les amitiés ou que les autres expériences qui ont fait la matière des romans du premier groupe. Quand il se remémore Lowell, c'est moins parce que cette période de sa vie est finie et lointaine que parce qu'elle continue, dans le présent de sa conscience au moment où il écrit, à hanter Kerouac, et surtout à nourrir, à constituer son expérience immédiate<sup>191</sup>.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>189</sup> Sylvie Bernier, « Dany Laferrière : le principe de distinction », dans *Les héritiers d'Ulysse*, op. cit., p. 74.

<sup>190</sup> François Ricard, « Vécrite », *La littérature contre elle-même*, Montréal, Boréal, 2002 [1985], p. 105.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 108.

Chez Kerouac et Laferrière, l'écriture s'effectue en un constant aller-retour entre temps passé et temps présent, jouant constamment sur deux registres de mémoire, témoignant d'un être du présent, celui de l'écrivain, et d'un autre du passé. Lire ces auteurs, ce n'est donc pas uniquement entrer en contact avec leur passé, c'est aussi « toucher » leur présent, leurs préoccupations au moment de l'écriture. Comme le dit Harald Weinrich : « Le présent n'est pas le temps de la narration, mais celui de la tension intellectuelle, du dialogue, du dire, du reportage, du commentaire<sup>192</sup>. »

Le rêve est primordial chez les deux auteurs. Laferrière se souvient même d'une époque où il préférerait « nettement rêver à vivre<sup>193</sup> ». Pour lui autant que pour Kerouac, le rêve est partie intégrante de la réalité et de la fiction, c'est la continuité de l'existence. Et l'écriture l'intègre au souvenir, à la biographie. Le meilleur exemple de ce procédé chez Kerouac est évidemment *Book of Dreams*. Chez Laferrière, un des meilleurs exemples se trouve dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, lors de cet épisode où l'auteur fait la rencontre de « James Baldwin, Henry Miller et Charles Bukowsky [sic]<sup>194</sup> » après s'être assoupi sur un banc de parc. Là, bien qu'il dorme et rêve, il continue à écrire, à vivre ou à « vécrire » pour emprunter l'expression de Jacques Godbout<sup>195</sup>.

---

<sup>192</sup> Harald Weinrich cité par Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière : la dérive américaine*, op. cit., p. 146.

<sup>193</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Dany Laferrière*, op. cit.

<sup>194</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, Montréal, VLB Éditeur, 1985, p. 100.

<sup>195</sup> Jacques Godbout, *Salut Galarneau !*, Paris, Seuil, 1967.

Les deux auteurs partagent aussi, traduit sous la plume de Laferrière, « le désir d'aborder le réel par le quotidien du petit peuple dans les rues<sup>196</sup>. » Celui-là poursuit ainsi : « J'écris ce qui se passe aujourd'hui, là où je vis<sup>197</sup>. » Ces mêmes auteurs sont des témoins et écrivent sur ce qu'ils voient, sur ce qui les entoure. Rien ne se passe vraiment dans les romans urbains de Laferrière ni dans ceux de Kerouac : il y a des discussions, des filles, de la musique, des rencontres, des réflexions, mais pas de grands événements. Chez Laferrière, même dans les romans qui traitent des moments plus tragiques de la vie de l'auteur, moments plus « politisés », la réalité est toujours abordée par la vie des gens ordinaires et non par la politique. Comme l'auteur l'a d'ailleurs affirmé : « [Il faut] montrer la politique à partir de la vie [...] Dans la réalité, on vit d'abord et la politique nous rejoint de temps en temps<sup>198</sup>. »

Le rapport à la langue d'écriture, sans être identique, s'inscrit aussi chez l'un et l'autre dans une même perspective. Laferrière avoue écrire en français tout en pensant en créole<sup>199</sup>, alors que Kerouac, affirmait écrire en anglais tout en pensant en français<sup>200</sup>. L'un est immigrant, l'autre fils d'immigrant. De plus, les deux racontent leur expérience américaine en employant un ton empreint d'oralité, qui rappelle la conversation.

Il faut aussi noter la fierté commune des deux auteurs d'avoir écrit rapidement une œuvre. En effet, Kerouac a écrit *On the Road* en trois semaines<sup>201</sup>. Et Laferrière, dans

---

<sup>196</sup> Dany Laferrière cité par Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière : la dérive américaine*, op. cit., p. 58.

<sup>197</sup> *Ibid.*

<sup>198</sup> Dany Laferrière, « La vie rêvée de Dany Laferrière » dans *La Presse*, Cahier Cinéma, Samedi 15 janvier 2005, p. 3.

<sup>199</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Dany Laferrière*, op. cit.

<sup>200</sup> Jack Kerouac, *Selected Letters 1940-1956*, New York, Viking, 1995, p. 229.

<sup>201</sup> Le premier jet fut écrit en trois semaines mais Kerouac a retravaillé son manuscrit pendant 7 ans.

*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, fait dire à son personnage : « Je tape à toute vitesse [...] J'écris ce roman en 36 jours et 18 nuits<sup>202</sup>. » Le jazz participe aussi à la filiation entre les deux auteurs. Il s'avère que Kerouac se voulait un écrivain « jazz », et que ce style de musique occupe une place centrale dans son œuvre. Quant à Laferrière, plusieurs de ses affirmations publiques le relient à la musique, qu'elle soit rock, jazz ou autres :

Je suis un écrivain rock. L'idée de dire certaines choses brutalement, crûment, m'intéresse. J'écris avec ma musique : celle que j'entends en Amérique [...] C'est comme ça ici : rapide, brutal, rythmé<sup>203</sup>. [ou encore] J'ai l'impression des fois de faire du jazz, d'être comme un vieux saxophoniste jouant tout seul sous un lampadaire<sup>204</sup>.

À la lecture de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, l'importance du jazz et de la musique paraît indéniable. Charlie Parker, Miles Davis, Archie Shepp, John Coltrane, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, T.S. Monk... tous les grands du jazz sont nommés et écoutés par les protagonistes. Dès l'incipit du roman, on apprend d'ailleurs que Bouba est un fou de jazz. L'écriture nous plonge dans une atmosphère musicale. Le roman commence avec du jazz, l'été, dans un appartement de la rue Saint-Denis. La musique peut y jouer à tue-tête jusqu'aux petites heures du matin sans que les personnages ne soient importunés par des voisins qui viennent « te dire de baisser le son<sup>205</sup> ». La musique est partout dans le roman. En réalité, Laferrière, de son propre aveu dépourvu d'oreille musicale, dit avoir acheté un livre sur le jazz et l'avoir cité<sup>206</sup>.

---

<sup>202</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, op. cit., p. 151.

<sup>203</sup> Dany Laferrière cité par Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière : la dérive américaine*, op. cit., p. 62.

<sup>204</sup> Dany Laferrière, *La Presse*, le 16 janvier 2005, Arts et Spectacles, p. 7.

<sup>205</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, op. cit., p. 11.

<sup>206</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Dany Laferrière*, op. cit.

Le narrateur semble ainsi jouer avec le langage, à l'instar de Kerouac, comme un jazzman joue de son instrument. L'écriture de Laferrière est très rythmée et enjouée, pour ne pas dire endiablée. Par exemple, lorsque le narrateur s'amuse à décrire sa chambre dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, la forme qu'il utilise pour ce faire est un renvoi direct au jazz. Le rythme est donné par les « J'écris », « Je vois », « Je pense », « J'écoute », « Je lis »<sup>207</sup>, et sont toujours suivis d'une énumération plus ou moins longue d'objets, de noms ou de choses reliés au thème. L'utilisation des majuscules pour certains mots divisant le texte en catégories<sup>208</sup> apparaît aussi comme indicateur de l'intonation, du timbre de voix à utiliser lors de la lecture : celle-ci s'apparente alors à une improvisation musicale. Le roman, dans cette perspective, peut être lu comme un ouvrage « jazz » où l'auteur joue du langage et compose des variations autour d'un thème précis, la vie d'un immigrant noir à Montréal.

Avec ce roman, Laferrière raconte en effet la vie d'un immigrant à Montréal et révèle un côté de la vie urbaine jusque-là tenu dans l'ombre au sein de la littérature québécoise. Par le ton et l'humour du roman, la libération sexuelle des personnages, la musique, la passion pour la littérature et la pensée autodidacte qui anime le protagoniste, Laferrière s'inscrit dans la mouvance d'une écriture de la ville<sup>209</sup> américaine et de la vie bohème que certains y mènent. En ce sens, il rejoint encore une fois l'univers de Kerouac. Logements minables, misères, errances, relations raciales, plaisirs du flâneur, après-midi passés au parc à écrire et à voir le monde, discussions philosophiques, séances d'écoute de jazz... On pourrait s'imaginer à la fois chez l'un ou l'autre des auteurs.

---

<sup>207</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, op. cit., p. 102.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière : la dérive américaine*, op. cit., p. 106.

Le rapport à la religion dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* contribue aussi à une filiation entre les deux auteurs. C'est pourquoi Bouba peut être rapproché de Kerouac. Comme le roi des Beats, Bouba est « un fou de jazz<sup>210</sup> » et il pratique ce qu'on pourrait appeler le zen coranique avec des cures de sommeil qui vont lui permettre de « gagner sa place aux côtés d'Allah<sup>211</sup> ». Laferrière a troqué le bouddhisme pour l'islam, mais, à l'instar de Kerouac, il demeure avec Bouba à la surface de la religion. Pour écrire, il a ainsi « acheté un livre du coran<sup>212</sup> » qu'il a cité : « un côté buffet chinois que j'aime bien<sup>213</sup> ». En fait, ni Bouba ni Kerouac ne sont des pratiquants ordinaires. Ils ont ce point commun qui les unit, celui d'en faire à leur tête, d'interpréter à leur façon les dogmes et les pratiques religieuses, de les adapter selon leur convenance. Ce procédé leur permet d'ailleurs de jouer avec toute la culture et l'histoire humaine et de l'adapter à leur vision. Ainsi, pour Bouba, Freud serait « l'inventeur du jazz<sup>214</sup> ». Et quand il fait la lecture du coran à Vieux Os, il se permet d'insérer des passages de *Totem et Tabou*, de Freud, sans spécifier le changement de registre<sup>215</sup>. Kerouac, de son côté, voit dans la Beat Generation une dimension religieuse, et s'intéresse au bouddhisme et aux religions orientales. Cependant, face à sa pratique, plusieurs personnes qui s'intéressent sérieusement à la question, dont Kenneth Rexroth, prennent la parole pour lui reprocher de parler d'un sujet qu'il ne connaît pas et qu'il ne maîtrise pas<sup>216</sup>. Il ajoute que ce dernier

---

<sup>210</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, op. cit., p. 11.

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>212</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Dany Laferrière*, op. cit.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, op. cit., p. 13.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>216</sup> Kenneth Rexroth, « Disengagement : The Art of the Beat Generation », in Ann Charters, Ed., *Beat Down your Soul*, New York, Penguin Books, 2001, p. 493.

est bel et bien, en ce sens, un *Know-nothing bohemian*<sup>217</sup>. Kerouac, et Bouba de même, n'en fait qu'à sa tête et adapte à sa pensée ce qui lui convient dans les textes sacrés, se permettant de les réécrire et de les traduire. La différence entre Kerouac et Laferrière, c'est que ce dernier, avec Vieux Os, s'amuse de la superficialité de la pratique de Bouba, lequel n'est pas pris au sérieux, ce qui est loin d'être le cas chez Kerouac, qui se perçoit tantôt comme un mystique, tantôt comme un saint.

Le rêve américain pour Kerouac et Laferrière se ressemble au départ et témoigne de cette volonté, souvent présente chez les immigrants, de vouloir sortir des conditions précaires, des multiples petits emplois, de la crasse et de la misère. En ce sens, les deux auteurs tentent de trouver le salut par la littérature. « Mon roman. Ma seule chance. Va<sup>218</sup>. », affirme Laferrière dans *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*. La différence entre les deux auteurs réside dans le fait que l'un a su vivre avec le succès et la notoriété alors que l'autre y a sombré.

On peut aussi qualifier Laferrière et Kerouac de nomades intellectuels en ce sens qu'ils laissent les traces de leur parcours au sein de leurs œuvres. Leurs romans respectifs contiennent un nombre incalculable de renvois, d'intertextes et de références à des auteurs, films, acteurs, peintres, personnages historiques, marques commerciales, figures religieuses et lieux. Chaque livre s'écrit en rapport avec d'autres, en lien avec l'actualité, la musique, le monde du cinéma, la culture populaire, la politique et l'histoire. Laferrière et Kerouac inscrivent, pour ne pas dire ancrent, leurs œuvres dans leur époque en

---

<sup>217</sup> Norman Podhoretz, « The Know-Nothing Bohemians », *Ibid.*, p. 479.

<sup>218</sup> Dany Laferrière, *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*, *op. cit.*, p. 153.

proposant et en nommant diverses pistes d'exploration tant physiques qu'intellectuelles, qui nous indiquent la géographie de leur propre parcours. Pour eux, la notion de voyage n'est pas seulement physique, elle est aussi intellectuelle. Comme l'avance Ursula Mathis-Moser à propos de Laferrière :

Le texte s'écrit en perpétuelle référence à d'autres « textes » au sens le plus large du terme – que ce soient des textes de Dany Laferrière lui-même, que ce soient des textes provenant d'autres auteurs ou qu'il s'agisse de l'écho d'autres arts dans le « roman<sup>219</sup>. »

Un simple regard sur l'onomastique dans les romans des deux auteurs permet de constater l'ampleur du phénomène. Tous deux sont de véritables encyclopédies. Les œuvres de Kerouac et de Laferrière sont beaucoup plus, dans cette perspective, que des œuvres littéraires, ce sont des guides de voyage qui appellent à une pensée nomade.

Selon Dany Laferrière, si la Beat Generation avait été traduite au Québec et non en France, il aurait été plus facile pour les Québécois de trouver leur américanité. Ils auraient également été plus confiants et se seraient insérés dans l'Amérique plus profondément et plus sérieusement, trouvant dans ces traductions un rapport autre avec leur langue. Comme il le souligne :

Les Québécois ont toujours soupçonné les Français de mal traduire les écrivains de la Beat Generation, et je partage leur point de vue. Je crois que si on avait de grandes maisons d'édition et que si on était plus ouvert aussi pour la traduction, que si on avait pris la peine de traduire ces écrivains de la Beat Generation, je pense que la littérature québécoise aurait eu un changement plus dramatique, je ne dis pas meilleur en rien, mais un changement, ça aurait eu... et la traduction elle-même... dans cette traduction-là, je crois que les jeunes Québécois auraient reconnu un peu plus leur américanité, beaucoup plus facilement parce que tu vis en Amérique, que tu es Américain, Nord-Américain, et que tu vis en Amérique et que tu absorbes l'Amérique dans une

---

<sup>219</sup> Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière : la dérive américaine*, op. cit., p. 201.

autre langue, une autre manière que... le français écrit et le français québécois... Disons que le français écrit de France et le français québécois sont deux langues différentes et parfois plus distantes même que certains anglais... c'est-à-dire que l'anglais... mettons de certains écrivains... l'anglais de Faulkner est plus proche du français du Québec que du français de France. Donc, se voir dans une autre langue comme ça a eu une influence, et si les Québécois avaient traduit cette époque-là, ils auraient été plus confiants dans leur américanité et ils se seraient insérés dans l'Amérique plus profondément et plus sérieusement. Ça, je pense ça. Mais quand on lit, si on sait lire, on voit que c'est fait vraiment déjà, sauf que certains écrivains ont cru inventer des choses qui étaient déjà là alors que si on était parti dessus on aurait été plus loin et puis aussi le grand public ne le sait pas. Il ne le sait pas et donc il lit autre chose... Mais j'ai lu une traduction de Kerouac par Daniel Poliquin, et je pense avec d'autres aussi... j'aurais bien aimé *Sur la route* par Victor-Lévy Beaulieu. Je pense qu'on arrivera là parce que rien nous empêche de faire une nouvelle édition de *Sur la route*<sup>220</sup>.

Pour Laferrière, la Beat Generation et Kerouac jouent donc un rôle majeur dans l'affirmation de l'américanité québécoise, et les critiques auraient dû relever davantage leur importance. Selon Laferrière, « Kerouac est bien vu ici [parce qu'il] est Québécois, il aime sa maman et tout, il est un peu lâche. Quand ça va barder, il va rentrer chez lui. Tout ça, c'est nous. [...] On a vu son côté "pissou"<sup>221</sup>. » Cependant, comme l'affirme Laferrière, les critiques en général n'ont pas su voir que, avec Kerouac et la Beat Generation, le coureur des bois devient coureur des villes, ne prend pas la route pour fuir, et crée « une nouvelle énergie dans l'espace<sup>222</sup> ».

---

<sup>220</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Dany Laferrière*, op. cit.

<sup>221</sup> *Ibid.*

<sup>222</sup> *Ibid.*

#### 5.4 Les héritiers de la Beat Generation sur la route de Louis Hamelin

« Partir en voyage, c'est aller à la rencontre de l'Autre, à travers le tissu de relations que crée inlassablement le monde, et accepter, peut-être, d'en revenir changé.<sup>223</sup> »

Louis Hamelin

Lorsque Louis Hamelin publie ses premiers romans, la scène littéraire montréalaise voit se multiplier les soirées de poésie bien arrosées. Des poètes<sup>224</sup> y récitent leurs poèmes souvent accompagnés de musique, à l'image de ce qui produit un peu partout en Amérique du Nord autour du mouvement *Spoken Word*, qui prend ses racines dans la Beat Generation et qui a obtenu la cote entre autres à MTV. Comme le souligne Hamelin : « Je suis arrivé au roman à un moment où la tradition beat des lectures publiques organisées un peu partout [mais surtout dans les bars] prenait du poil de la bête à Montréal<sup>225</sup>. » Hamelin se considère d'ailleurs parent de ces héritiers de Kerouac qui « ont voulu embrasser le fameux idéal de la *vécriture* prônée par Maître Routard<sup>226</sup>. [...] et qui forment sa] vraie famille d'esprit<sup>227</sup> ».

En tant qu'écrivain québécois, Hamelin affirme se situer à la confluence de trois traditions littéraires :

la française, marquée par le mouvement des idées et les prouesses de l'intellect, l'américaine, qui continue de cultiver la « force morale » et « l'intégrité », et la mienne, obligée de louvoyer quelque part entre les parois de ce gouffre qui, aujourd'hui, plus que jamais, semble séparer des univers esthétiques aux antipodes<sup>228</sup>.

---

<sup>223</sup> Louis Hamelin, *Le voyage en pot*, Montréal, Boréal, 1999, p. 10.

<sup>224</sup> Au cours des années 90, plusieurs groupes de poètes se réunissent pour des soirées de poésie. Je pense aux gens gravitant autour des instances suivantes : La vache enragée, Steak Haché et Solovox.

<sup>225</sup> Louis Hamelin, *L'humain isolé*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006, p. 54.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 47.

Pour Hamelin, un écrivain écrit toujours à la suite des autres. Ce qu'il lit l'influence et se reflète dans son écriture, comme il le souligne : « Des livres que je n'ai jamais lus ont inspiré des livres que j'ai lus, de sorte que la moindre phrase que j'écris émane obscurément de tout l'édifice littéraire<sup>229</sup>. » Si, pour lui « la littérature, c'est l'humain isolé<sup>230</sup> », les histoires qu'il raconte ouvrent un dialogue entre le texte et le lecteur, qui en arrive à se demander devant tout roman : « Quels livres se cachent derrière<sup>231</sup> ? »

Dans l'œuvre d'Hamelin, Kerouac apparaît à plusieurs reprises. D'abord dans *La rage*, où Édouard Mallarmé lit Céline, alors que sa mère lit Kerouac : « Paradoxalement, Kerouac et le mouvement beat sont associés à la génération des parents, alors qu'Édouard se retrouve dans les écrits de générations antérieures : attitude postmoderne qui consiste à récupérer certaines œuvres qui ont précédé les modernistes<sup>232</sup>. » Édouard reconnaît le symbolisme de Kerouac, lequel « s'avère une incarnation extrême, dérisoirement exemplaire, de la déréliction et du malheur canadien-français<sup>233</sup> ». À sa manière, il s'y identifie même. Toutefois, son Kerouac n'a rien à voir avec celui de sa mère : « Ton Kerouac, celui que tu admires, c'est ce que les autres ont fait de lui : un roi récupéré ! Mais il était le roi de rien, sinon le roi des battus, le roi des pas-grand-chose comme moi [Édouard Mallarmé], ma mère<sup>234</sup>. » Selon Édouard Mallarmé, le personnage, « la grande idée de Kerouac, ç'a été de désertter l'Amérique de l'intérieur<sup>235</sup> ». En fait, comme l'avance André Lamontagne, « Dans *La rage*, cette nécessité d'assumer l'héritage

---

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>232</sup> André Lamontagne, *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*, Montréal, Fides, 2004, p. 192.

<sup>233</sup> Jacques Pelletier cité par André Lamontagne, *Ibid.*, p. 191.

<sup>234</sup> Louis Hamelin, *La rage*, Montréal, Québec/Amérique, 1989, p. 260.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 260.

littéraire québécois, aussi ambigu soit-il, ne va pas sans l'obligation de reconnaître la part d'américanité dans l'identitaire québécois. La figure emblématique de cette dualité se veut Jack Kerouac<sup>236</sup>. »

Dans *Le voyage en pot*, Louis Hamelin consacre un article à Kerouac, intitulé « Pour en finir avec Kerouac ». Au long de ce texte, où il commente la biographie de Kerouac écrite par Gerald Nicosia, Hamelin effectue entre autres un retour sur la Rencontre internationale Jack Kerouac. Celle-ci a eu lieu à Québec en 1987 et s'intéressait à une des questions alors problématique, à savoir si Kerouac était un écrivain québécois ou américain. Pour Hamelin, la réponse est claire : Kerouac est un Américain issu de parents immigrés qui représente la « douloureuse incarnation de nos espérances trahies, rêve malheureux d'une identité impossible à fixer<sup>237</sup> ». À partir des écrits de Nicosia, Hamelin s'intéresse à la figure de la mère chez Kerouac, puis à la légende Duluoz, selon lui inachevée : « De *Sur la route* à *Doctor Sax* et de *Mexico Blues* à *Maggie Cassidy*, on ne retrouve pas l'équivalent de la loi implacable qui régit les débordements de Balzac, ou de l'inextinguible principe qui consume Proust sur son lit d'agonie<sup>238</sup>. » Il avance également que Kerouac est un « nostalgique de l'éternité [... qui] décrit, dans sa poésie et dans sa prose, la dispersion de l'âme américaine à la poursuite d'elle-même, impossible à ancrer dans le temps ou l'espace<sup>239</sup> ». Encore d'après Hamelin, la véritable grande œuvre de Kerouac serait peut-être à chercher du côté de ces

---

<sup>236</sup> André Lamontagne, *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*, op. cit., p. 190.

<sup>237</sup> Louis Hamelin, *Le voyage en pot*, Montréal, Boréal, 1999, p. 201.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 204.

carnets<sup>240</sup> où il notait tout sans cesse, « le présent ininterrompu de la mémoire en action<sup>241</sup> ».

Ailleurs dans *Le voyage en pot*, Hamelin remarque en voyant « Kerouac et ses amis [...] occuper pacifiquement la vitrine de la librairie Gallimard [...] que] les beats sont à la mode, depuis quelques années, ils reviennent en force<sup>242</sup> ». Sans trop savoir quoi penser de ce retour, Hamelin voit là l'occasion de « revenir, sûrement, aux éclaireurs solitaires d'une possible libération »<sup>243</sup> et de relire Thoreau, Miller et William Burroughs, qui a, selon lui, décrit « le mal vu de l'intérieur : *une Algèbre du Besoin*<sup>244</sup> » et qui lui a fait comprendre ceci : « Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur à son produit<sup>245</sup> . »

Dans *Le soleil des gouffres*, Hamelin nomme City Lights Books, la librairie de Lawrence Ferlinghetti<sup>246</sup>, pour situer le lecteur géographiquement. Puis, alors que le protagoniste du roman, François Ladouceur, décrit sa traversée de l'Amérique en autobus, il effectue le même procédé en utilisant Kerouac : « C'est arrivé quelque part en Pennsylvanie, peut-être pas très loin de Susquehanna, sur la route où Kerouac aperçut son fameux fantôme<sup>247</sup> . » L'évocation de cette aventure de Kerouac lui permet aussi d'établir un parallèle entre ce qui arrive à son personnage et ce qu'a vécu Kerouac. Dans

---

<sup>240</sup> On peut consulter les carnets de Kerouac à la Berg Collection de la New York Public Library. Les journaux de Kerouac ont de plus été publiés récemment : Douglas Brinkley, Ed., *Jack Kerouac, Windblown World : The Journals of Jack Kerouac, 1947-1954*, New York, Viking, 2004.

<sup>241</sup> Louis Hamelin, *Le voyage en pot*, op. cit., p. 204.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> *Ibid.*

<sup>245</sup> *Ibid.*

<sup>246</sup> Louis Hamelin, *Le soleil des gouffres*, Montréal, Boréal, 1996, p. 44.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 235.

l'autobus, Ladouceur ne voit pas un fantôme, à l'instar du Maître Routard<sup>248</sup>, comme Hamelin le surnomme, mais bien le livre qu'il veut écrire et dont il dit alors en ses mots « voir ses parties s'ajuster sous mes yeux et comme une logique désormais irréfutable s'instaurer dans la succession désordonnée des faits<sup>249</sup> ». Les deux hommes, pendant leur voyage, ont des hallucinations, et ce, approximativement aux mêmes endroits, ce qui n'est pas négligeable.

Dans *Ces spectres agités*, *Cowboy*, *Sauvages* et *Betsi Larousse*, Hamelin ne nomme ni Kerouac ni la Beat Generation, bien qu'un de ces romans soit un *road novel*<sup>250</sup>. De tous les auteurs qui gravitent autour de la Beat Generation, seul Ken Kesey est nommé dans deux de ces ouvrages<sup>251</sup>.

Dans *L'humain isolé*, Hamelin parle brièvement de Ken Kesey, auteur qu'il qualifie d'héritier de Kerouac et qu'il admire parce qu'il a réussi

la prodigieuse intégration des univers et des lois inventés par ces gigantesques prosateurs (Hemingway et Faulkner). Pas une miette intimidé, le Kesey. Expérimentation formelle, culte du courage physique, la force et la folie : voici le bûcheron du Michigan qui rencontre le chasseur à courre du Vieux Sud et ça se passe en Oregon. *Sometimes a great notion*, le plus méconnu des grands romans américains, réalise la symbiose parfaite. Kesey réconcilie les esprits des deux vieux rivaux et les rejoint sur leur piédestal. Pour aussitôt en redescendre de son plein gré... Le livre n'a jamais été traduit en français. Trop difficile. Kesey l'a écrit en ingurgitant des caps d'acide comme si c'étaient des poppermans roses et quelque chose là-dedans a fini par péter<sup>252</sup>.

---

<sup>248</sup> Louis Hamelin, *L'humain isolé*, op. cit., p. 93.

<sup>249</sup> Louis Hamelin, *Le soleil des gouffres*, op. cit., p. 235.

<sup>250</sup> Louis Hamelin, *Betsi Larousse*, Montréal, XYZ, 1994.

<sup>251</sup> Louis Hamelin, *Ces spectres agités*, Montréal, XYZ, 1991, p. 72. Louis Hamelin, *Cowboy*, Montréal, XYZ, 1992, p. 403. Kesey est aussi nommé dans Louis Hamelin, *La rage*, op. cit., p. 82.

<sup>252</sup> Louis Hamelin, *L'humain isolé*, op. cit., p. 90.

Hamelin regrette de ne pas s'être attaqué à la traduction du chef-d'œuvre de Kesey<sup>253</sup>, qui est par ailleurs, comme il le souligne, « beaucoup plus connu pour son autobus et ses voyages<sup>254</sup> ».

Il faut se souvenir que Ken Kesey, après avoir écrit *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, au début des années 1960, décide de prendre la route en compagnie de quelques amis, dont Neal Cassady, le *Dean Moriarty* de Kerouac, et Ken Babbs. Avec ces derniers, dans la foulée des travaux sur le LSD de Timothy Leary, alors professeur à l'Université Harvard, ils vont déclencher la révolution psychédélique en distribuant de villes en villages du Kool-aid dans lequel ils ont mis de « l'acide ». Au cours de leur périple, Kesey et son groupe, qui se sont autobaptisés les Merry Pranksters, vont côtoyer plusieurs groupes de rock, dont les Grateful Dead. À ces groupes, s'ajoutent des auteurs associés à la Beat Generation comme Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti et Jack Kerouac, lequel n'adhère pas du tout à leur projet, puis, évidemment, Neal Cassady, le conducteur attitré du groupe.

Il est intéressant de noter que, à cette époque, Cassady se perçoit encore comme un auteur bien qu'il n'écrive plus, ayant troqué la plume pour le magnétophone. Ainsi, il capte chaque mot, chaque souffle de sa spontanéité<sup>255</sup>.

---

<sup>253</sup> *Ibid.*

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>255</sup> Les bandes qu'il a enregistrées, après sélection, ont donné lieu non pas à des livres mais à des disques. Voir Tom Wolfe, *Acid Test*, *op. cit.*

Tom Wolfe, qui a écrit l'histoire du groupe dans son roman *Electric Kool-Aid Acid Test*, les voit comme la première communauté hippie américaine. Comme il le raconte, leur aventure prit fin lorsque Kesey, les Pranksters et Leary eurent des problèmes avec la justice, et que Cassady fut retrouvé mort après une soirée trop arrosée au Mexique. Une fois sortis de prison, Kesey, Leary et les autres se tournèrent vers d'autres horizons que ceux liés au LSD, ils clamèrent même haut et fort qu'il fallait dépasser la drogue<sup>256</sup>.

Leary partit vivre en Suisse quelques années, et Kesey retourna vivre en Oregon, où il se remit à écrire jusqu'à sa mort en 2001. Au cours de ces années, Kesey prôna, entre autres, un plus grand respect de l'écologie. Il participa aussi aux projets de Leary qui se tourna, dès le début des années 1980, vers l'informatique<sup>257</sup>. Plusieurs personnes aux États-Unis vont trouver en Kesey un modèle, proposant un mode de vie écologique et près de la terre. Comme le souligne Timothy Leary :

Kesey, legendary American novelist, was born in Colorado. He received a B.S. from the University of Oregon in 1957. In 1962 Kesey published *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, a satirical anarchic novel about institutional attempts to crush individuality. *Sometimes a Great Notion* (1964) established Kesey as a first-rank American novelist. Kesey is widely considered the father of the hippie movement. He had his first LSD experience as a paid subject in a CIA-sponsored research project. His later adventures became known to millions through *The Electric Kool-Aid Acid Test* by Tom Wolfe. Kesey and his wife Fay have carried out the American populist lifestyle of independence, humor, ecological consciousness, and gentle resistance to authority<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 365.

<sup>257</sup> O.B. Babbs et A.J. Catoline, dir., *Timothy Leary's Last Trip* (with Neal Cassady, Ken Babbs, Ken Kesey...), USA, Winstar, 1997, 56 minutes.

<sup>258</sup> Timothy Leary, *Flashbacks : an Autobiography, a Personal and Cultural History of an Era*, New York, Putnam Book, 1990, p. 199.

En 2003, un groupe de jeunes Américains, avec en tête l'acteur Woody Harrelson, vont suivre ses traces en partant en *Bus Trip* et en vélo à travers l'Amérique afin de promouvoir un autre style de vie que celui proposé en général par l'American Way of Life. Ce groupe s'identifie à Kesey, lequel fait pour eux office de précurseur. C'est à la suite de celui-ci qu'ils investissent les routes de l'Amérique dans le but avoué de déclencher leur révolution, en réalité similaire en beaucoup de points à celle amorcée par l'auteur dans les années 1960. Au cours de leur voyage, qui a même fait l'objet d'un film<sup>259</sup>, ils vont entre autres rendre visite et hommage à Kesey et à son autobus.

Chez Hamelin, Kesey est donc nommé dans trois ouvrages soit *La rage*<sup>260</sup>, *Ces spectres agités*<sup>261</sup> et *Cowboy*<sup>262</sup>, mais il est surtout la personne derrière le personnage de Forward Fuse-Mister Big dans *Le joueur de flûte*, roman qui met en scène des héritiers de Kerouac, de la Beat Generation ainsi que leurs enfants. En exergue à son roman, Hamelin inscrit d'ailleurs son œuvre dans une mouvance Beat en citant William S. Burroughs : « Le joueur de flûte déguisé en Oncle Sam a descendu le ciel de papier...<sup>263</sup> » Ce faisant, Hamelin fait beaucoup plus que simplement révéler la provenance de son titre, il indique une piste de lecture à ceux qui veulent découvrir ce qui se cache derrière son histoire.

---

<sup>259</sup> Ron Mann, director, *Go Further* (with Woody Harrelson et Ken Kesey), USA, Homevision, 2003, 77 minutes.

<sup>260</sup> Louis Hamelin, *La rage*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>261</sup> Louis Hamelin, *Ces spectres agités*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>262</sup> Louis Hamelin, *Cowboy*, *op. cit.*, p. 403.

<sup>263</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, Paris, Éditions France Loisirs, [avec l'autorisation des éditions Boréal, Montréal] 2001, p. 9.

Hamelin commence son roman sur un ton familier et donne la parole à Ti-Luc Blouin, qu'on a déjà vu ailleurs dans son œuvre<sup>264</sup>. Ce personnage nous raconte qu'il a été « conçu dans une commune de la côte ouest à la fin des années soixante<sup>265</sup> ». C'est un enfant de la génération hippie. Dès le départ, il nous apprend que sa mère est morte dans un accident de voiture qui a été suivi d'un déversement d'ammoniaque dans la rivière des Outaouais. Avant de mourir, elle lui parlait souvent de son père, « un obscur écrivain américain qui avait eu son heure de gloire à San Francisco au début des années soixante. Il était grand, blond, ex-champion de basket au collège<sup>266</sup> ».

Ce père, prénommé Forward Fuse, est l'inventeur du « Fuck writing », technique expérimentale d'écriture consistant à écrire tout en faisant l'amour. C'est d'ailleurs de cette manière que Ti-Luc Blouin fut conçu. Son code génétique, ou plutôt le texte qui a été créé en même temps que lui, ressemble à ceci : « dmf/ m lfuFb, dc; 'VD; `svv, f' fav, favm(II)fd<sup>267</sup> ». Sous ce Forward Fuse, on retrouve évidemment Jack Kerouac, sportif, ex-champion de football et inventeur du « Spontaneous writing », dont le « fuck writing » peut être vu comme la parodie. On peut également reconnaître l'écrivain et chef de file des Merry Pranksters, Ken Kesey, aussi ex-grand sportif, qui a connu son heure de gloire en tant qu'écrivain à San Francisco au début des années 1960<sup>268</sup>, et, dans une moindre mesure, Neal Cassady, le chauffeur de Kerouac et de Kesey, ayant lui-même été à l'origine de la technique d'écriture spontanée de Kerouac. En effet, c'est en lisant ses lettres que Kerouac découvrit cette nouvelle manière d'écrire. De plus, Neal Cassady était

---

<sup>264</sup> Ti-Luc Blouin apparaît à plusieurs endroits dans le roman *Sous le soleil des gouffres*, *op. cit.*

<sup>265</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> Voir Tom Wolfe, *Acid Test*, *op. cit.*

un séducteur de réputation et il a participé activement à ce que l'on a par la suite nommé la libération sexuelle.

Ce père, Ti-Luc Blouin ne le connaît que grâce aux discours de sa mère puisque celle-ci l'a quitté lorsqu'elle était enceinte pour rentrer au Québec, où, avec des amis, elle « partit élever des poules en Gaspésie<sup>269</sup> ». De ce fait, elle considérera son fils comme « une création collective des années soixante-dix<sup>270</sup> » et lui offrira, à défaut du vrai père, des « pères de remplacement<sup>271</sup> ».

Son patronyme, Blouin, il l'héritera d'un défunt amant de sa mère avec qui elle entretenait une liaison avant de partir pour Vancouver, et qui fut « une des deux ou trois victimes incontestables de la révolution chez nous<sup>272</sup> ». Cet amant militait « pour la libération de son pays et l'émancipation du prolétariat<sup>273</sup> » et trouva la mort lorsqu'il « reçut en pleine poire, par retour instantané du courrier, les débris du réveille-matin trafiqué qu'il venait de déposer, avec quelques bâtons de dynamite au fond d'une boîte aux lettres de Westmount<sup>274</sup> ».

Il faut préciser que Ti-Luc Blouin manque de caractère. Selon son ex-copine, il est plutôt mal défini. En fait, si elle l'a quitté, c'est que, selon lui, elle est fatiguée « de jouer à la travailleuse sociale avec moi. [...] À l'entendre, j'étais mûr pour l'enfance

---

<sup>269</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, op. cit., p. 17.

<sup>270</sup> *Ibid.*

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> *Ibid.*

<sup>273</sup> *Ibid.*

<sup>274</sup> *Ibid.*

inadaptée<sup>275</sup> ». Lui-même avoue qu'il a « très peu d'identité<sup>276</sup> », qu'il est « un homme sans goût<sup>277</sup> » se moulant aux autres. Il a un problème de colonne vertébrale, au sens propre du terme, puisqu'il souffre de spondylolisthésis<sup>278</sup>, et, au sens figuré, puisque comme il le dit : « Je modèle mon jugement sur celui des autres et me méfie de l'expérience de mes propres sens<sup>279</sup>. »

Lorsqu'il avait six ans, sa mère lui lisait *La légende du joueur de flûte de Hamelin*. Il s'agit d'une version de ce conte où des enfants et des rats suivent un joueur de flûte enchantée et disparaissent avec lui. D'une certaine manière, ce récit façonna son destin parce qu'à 12 ans, il devint un « tueur de rats<sup>280</sup> », occupant une partie de ses loisirs à tirer sur des rats avec sa carabine à plomb, « comme un personnage d'Hemingway<sup>281</sup> ». Il abandonna cette vocation lorsqu'il déménagea à Laval avec sa mère. Là, il devint entre autres « tondeur de pelouses, planteur d'arbustes, assembleur de rocailles et charrier de ciment, puis nettoyeur de piscines et entreteneur de courts de tennis<sup>282</sup> ». À 25 ans, il fut « catapulté chargé de projets en environnement<sup>283</sup> » dans le cadre d'un programme baptisé Jeunesse à l'ouvrage. Il travailla quelques mois, le temps d'avoir accumulé assez d'heures pour toucher l'assurance chômage. Grâce à ce boulot, il acquit « deux droits démocratiques concomitants : être payé au salaire minimum, et

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>283</sup> *Ibid.*

fermer ma gueule<sup>284</sup> ». Il devait cartographier « des sources de pollution touchant l'ensemble du territoire de l'île de Montréal<sup>285</sup> ». C'est sur les lieux de cet emploi qu'il rencontra Marie avec qui il eut une aventure et surtout avec qui il passa le temps.

Lors d'un colloque sur les déchets dangereux, organisé par l'Université de Montréal, il rencontra Donald Gren, qui « venait de perdre sa subvention du ministère de l'Environnement. [...] et qui était] président à vie de la Brigade de lutte antitoxique (la BLAT)<sup>286</sup> ». Gren s'occupait alors de « l'affaire du trou, un ancien dépotoir toxique qui venait d'être découvert sous un quartier résidentiel<sup>287</sup> ». Quelque temps plus tard, au cours d'une conférence de presse donnée sur le sujet dans le gymnase d'une école, et ce, par le ministre de l'Environnement, Ti-Luc Blouin rencontre à nouveau Gren avec qui il va « boire un pot<sup>288</sup> » dans un bar de danseuses à Verdun. Celui-ci était un activiste environnementaliste de la première heure, mais « depuis que la question de l'environnement avait été récupérée par les professionnels de la petite politique, il avait souvent paru dépassé par les événements<sup>289</sup> ». Ti-Luc Blouin parle de son père à Gren et le décrit comme

un écrivain fucké sur l'acide [...] Il était venu au Canada pour échapper à Nixon et au Vietnam. Il a rencontré ma mère dans une commune, sur une île de la côte du Pacifique. Mere Island que ça s'appelait [...] Ma mère disait que c'était au bout de la route. [...] J'ai toujours voulu aller en pèlerinage là-bas<sup>290</sup>.

---

<sup>284</sup> *Ibid.*

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>288</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>289</sup> *Ibid.*

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 36.

En entendant le nom de Mere Island, Gren apprend à Ti-Luc qu'une compagnie forestière du nom de Westop-Pacific veut raser l'île, et que c'est là « la bataille environnementale de l'heure<sup>291</sup> ». À ce titre, un groupe de militants écologistes a établi un campement provisoire à Edge Bay, sur les rivages de l'île, où ils attendent la compagnie de pied ferme.

Après cette discussion avec Gren, Ti-Luc Blouin décide de quitter son travail au DSC et de se rendre en Colombie-Britannique avec l'idée « d'aller sauver une forêt vierge<sup>292</sup> ». Il envisage de partir « sac au dos comme à la glorieuse époque<sup>293</sup> ». Cette décision lui attire les foudres de Marie, son ex-compagne, qui le trouve « toujours aussi irresponsable<sup>294</sup> ». Cette dernière se demande toutefois si, au fond, il n'est pas à la recherche de son père, le fameux écrivain surnommé « le joueur de flûte » par sa mère. Et Ti-Luc ne la contredit pas.

Blouin quitte donc Montréal au mois d'octobre. Il prend la route grâce à Allo-Stop, un organisme de covoiturage rappelant que, depuis l'époque du *On the Road*, de Kerouac, l'auto-stop s'est organisé. Ti-Luc part vêtu d'une « veste militaire matelassée, [d'une] paire de Levi's et [de] bottes de marche munies de semelles Vibram<sup>295</sup> ». Le chauffeur qui le conduit a « été embauché pour livrer la bagnole trois jours plus tard à

---

<sup>291</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>292</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>294</sup> *Ibid.*

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 49.

Calgary<sup>296</sup> », à l'instar de Cassady-Moriarty qui, dans *On the Road*, devait conduire une voiture de Denver à Chicago.

Sur la route, il arrive à Ti-Luc quelque chose qui n'est jamais arrivé dans les romans de Kerouac : un accident de voiture causé par une fine neige mouillée. Pour continuer sa route, Ti-Luc doit prendre le train de Chalk River à Calgary, d'où il prend l'autobus jusqu'à Banff. Il fait ensuite le reste du voyage en auto-stop et arrive à Vancouver épuisé. Là, il trouve un banc à Stanley Park où il se repose un peu avant de repartir, sac au dos, déjeuner dans une cafétéria de la gare.

Pendant son repas, il lit un journal et il y apprend que, une semaine auparavant, un attentat à l'explosif a été perpétré contre une petite librairie de l'ancien quartier hippie, Kitsilano. Le groupe écoterroriste « Hope Four » revendique l'attentat « au nom de la lutte contre la pornographie<sup>297</sup> », ce qui pose un problème puisque la nature de leur geste n'est pas claire. Un an auparavant, la librairie avait eu des problèmes après avoir affiché dans sa vitrine un « ouvrage dont la couverture montrait deux hommes nus enlacés dans une étrange position avec une vue imprenable sur les érections<sup>298</sup> ». L'hypothèse que l'attentat soit relié à cet événement fait surface. Des voix s'élèvent pour affirmer que « l'exaltation de la sexualité homo-érotique à des fins artistiques équivalait, dans les faits, à une exploitation à des fins commerciales du corps masculin<sup>299</sup> », tandis qu'une universitaire, Helen Cacklenut, démontrait dans une lettre ouverte que le geste était pro-

---

<sup>296</sup> *Ibid.*

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>298</sup> *Ibid.*

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 53.

gay, pro-femmes et pro-environnement. Alors qu'il s'apprête à lire les nouvelles des sports, Ti-Luc entend l'annonce du départ de son autobus pour Nanaimo et laisse le journal derrière lui.

En route, il croise des manifestants, qui appartiennent à l'Église du Second Règne, les Hamadryades, dont le gourou se fait appeler le Bismégiste, et qui se rendent à Virago « se suspendre aux arbres pour les sauver<sup>300</sup> ». Arrivé à destination, dans le port faisant face à l'île Mere, le Québécois est exténué : « le voyage depuis Montréal me paraissait maintenant irréel, comme si les événements s'étaient succédé à une cadence trop rapide pour que ma mémoire arrive à suivre le rythme<sup>301</sup> ». Pour se reposer, il se trouve un banc à nouveau, s'y allonge et dort.

Le lendemain, Sem Cooleridge, un éleveur de moules et ancien bûcheron, l'emmène en bateau à destination du campement des manifestants d'Edge Bay. Sur place, il rencontre Maxence Moutou, un francophone de l'Ontario avec qui il fraternise un peu. Personne hors de l'ordinaire, révolté et engagé dans toutes sortes de causes, dont « la nationalisation du coït<sup>302</sup> », il présente Ti-Luc au reste du campement qui compte à son arrivée une trentaine d'occupants auxquels s'ajoutaient de « nombreux protestataires [qui] faisaient quotidiennement la navette entre Virago et Edge Bay<sup>303</sup> ».

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>302</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 63.

Dans le campement, Blouin se lie rapidement d'amitié avec Muse, une fille « qui se promène avec un rat [Raymond] sur l'épaule [... qui] se décrivait comme multidysfonctionnelle [... et qui] était débarquée à Edge Bay en compagnie d'Arnot Valanti, le célèbre peintre du plateau Mont-Royal<sup>304</sup> ». Valanti voyage en autobus, une œuvre d'art, un Buswolks « tout bariolé de peintures de guerre<sup>305</sup> », qui n'est pas sans rappeler celui de Kesey et des Pranksters :

Quand il est arrivé dans son Buswolks [...] en klaxonnant comme un dingue dans les rues endormies, on est sorties sur le balcon avec nos tasses de café pour le voir débarquer. Il avait hissé le drapeau mohawk au bout de son antenne radio. Il avait peint sa dernière œuvre sur la tôle du BW dans une halte routière la veille. Ça disait quelque chose comme : Ô POLITICIENS, ARRÊTEZ DE NOUS VOLER, ET VOUS, SUPPÔTS DE LA RÉACTION, SUSPENDEZ VOTRE DISCOURS ! Du lui tout craché. Il avait complété la décoration avec une couple de brassées de sapinage. Comme tel, ça faisait penser à une cache à canards sur roues<sup>306</sup>.

Avec Valenti, alors qu'ils vivaient à Montréal, Muse faisait de la strip poésie pendant qu'il peignait en direct. À propos de la strip poésie, Muse précise : « C'est un gars qui a inventé ça, Ginsberg<sup>307</sup>. » Elle fait ainsi référence à cette célèbre soirée de poésie des années 1950 où Ginsberg se dénuda sur scène pour démontrer qu'il se mettait complètement à nu dans sa poésie et dans ses lectures<sup>308</sup>. Grâce à leur union, le peintre et la poète ont même « fait un festival en Belgique<sup>309</sup> ».

---

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>306</sup> *Ibid.*

<sup>307</sup> *Ibid.*

<sup>308</sup> Bary Miles, *Ginsberg : a Biography*, New York, Simon and Schuster, 1989.

<sup>309</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, *op. cit.*, p. 67.

Parmi le groupe de protestataires, un des leaders est Paul Watchcock, un individu qui a fait partie du « noyau initial de GreenPeace<sup>310</sup> », que Ti-Luc connaît de réputation et qui accorde des entrevues de temps à autre à des journaux comme Libération<sup>311</sup>. Il y a aussi Flora Corbeil, du New Hampshire, dont le grand-père maternel parlait français à l'instar de beaucoup d'immigrants venus du Québec, tels Kerouac et sa famille. Gretschen Goffman, une allemande, est alors « la porte-parole officielle, responsable des relations avec la presse<sup>312</sup> ». Le chef, un Amérindien, s'appelle Moses Boile. Il y a aussi un Californien, Jef; Ti-Luc lui demande s'il sait où se trouve l'ancienne commune de Love Mountain, lieu de sa conception. Ce dernier le renvoie à Patrick Westmoreland, le chef du Parti Vert de la Colombie-Britannique, ayant « déjà vécu par ici, avec une bande de tout-nus<sup>313</sup> ». Chaque jour, au camp, il y a des confrontations entre des bûcherons, la GRC et les protestataires qui ne bronchent pas. Tous ces événements sont filmés par les journalistes, mais aussi par la police et quelques protestataires : « Tout le monde se filmait comme si c'était une foutue guerre d'images<sup>314</sup> ». Pour appuyer la cause des protestataires, un groupe de célébrités d'Hollywood va même venir donner une conférence de presse. Les Onani's, Amérindiens résidents de l'île, sont aussi mêlés aux protestataires.

Ti-Luc se rend donc voir Westmoreland, lecteur de Thoreau, un modèle pour Kerouac et les Beats. Celui-là a connu Love Mountain et y a vécu. Il se souvient de

---

<sup>310</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>311</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>312</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>314</sup> *Ibid.*, p. 76.

Forward Fuse, nommé en fait Tom Kelvins<sup>315</sup>. À vrai dire, il a quitté la commune quand Fuse, un adepte de « l'acide », a voulu en prendre le contrôle. Westmoreland apprend à Ti-Luc que Fuse

grimpait sur le toit de la cabane pour jouer de la flûte traversière, rien que sur une patte, comme le gars de Jethro Tull. Son public, c'étaient les montagnes alentour et la mer derrière les arbres. Il jouait juste pour l'écho [...] Quand il a débarqué à Love Mountain, Fuse venait de traverser les États-Unis à bord de cet autobus légendaire, tu sais, l'Autobuzz... Des types complètement pétés, qui faisaient de la musique sur le toit d'un autobus. De San Francisco à New York, ils s'étaient donné pour mission d'ébaudir les badauds, convaincus que même les rednecks finiraient par embarquer dans leur trip. Le vieux machin qu'ils appelaient Autobuzz est aujourd'hui considéré comme un artefact de la Contre-Culture<sup>316</sup>.

Ce groupe, bien qu'Hamelin fausse les pistes en changeant le nom du bus, s'apparente tout à fait aux Merry Pranksters : ils sillonnaient les États-Unis à bord de l'autobus *Furthur* afin de propager la bonne nouvelle du LSD dans du Kool-Aid qu'ils distribuaient lors de leur passage dans les villes et lors des concerts de musique qu'ils donnaient<sup>317</sup> aussi gratuitement. Il faut dire que, à cette époque et jusqu'en 1966, le LSD était légal aux États-Unis. Fuse, qui s'apparente une fois de plus au leader des Pranksters, a donc visiblement fait partie du groupe ayant eu pour chauffeur Neal Cassady.

Westmoreland explique aussi à Ti-Luc que ce qui se passe avec eux dans le dossier de protection de l'environnement de l'île Mere a valeur de symbole :

Vingt-huit mille emplois éventuellement menacés à travers la province. Au total, les autochtones réclament 90 pour cent de la Colombie-Britannique. En ce moment, trois cents bandes indiennes ont les yeux fixés sur nous. Si la compagnie cède ici, à l'île Mere, elle va se retrouver avec un paquet d'autres foyers de rébellion sur les bras<sup>318</sup>.

---

<sup>315</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>316</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>317</sup> Tom Wolfe, *Acid Test*, *op. cit.*

<sup>318</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, *op. cit.*, p. 87.

Le combat est passé de celui de la propagation du LSD et de sa révolution à la défense de l'environnement. Ce thème était par ailleurs déjà à l'ordre du jour au cours des années 1960, notamment chez Gary Snyder, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti et Allen Ginsberg, qui se sont, avec leur poésie, engagés dans le débat écologique. À ce titre, Snyder a entre autres publié « Four Changes », par lequel il propose des actions concrètes pour sauver la planète<sup>319</sup>. McClure, quant à lui, a milité contre la surpopulation et pour le respect de l'environnement. Comme il le souligne :

In Stockholm, at the first United Nations Conference on the Environment, there was a « counterconference » of poets and social activists speaking for biodiversity and for Native peoples and against overpopulation. Gary Snyder and I were busy there. I wrote an article titled « Death of All Flesh », covering the conference for Rolling Stone<sup>320</sup>.

Quant à Ferlinghetti, il s'est aussi engagé en matière environnementale par différents moyens, dont un poème écrit à Montréal en mars 1973. Il s'y indignait d'un commentaire du « Canadian Energy Minister [that] was minding his own business by saying the Alaska Oil Pipeline was really “an internal matter” in the USA and not for Canadians to jump into<sup>321</sup> ». En tant qu'éditeur, Ferlinghetti a aussi publié plusieurs essais en faveur des causes environnementalistes<sup>322</sup>. Quant à Allen Ginsberg, il a également participé à cette mouvance écologiste en se joignant entre autres à des sit-in et à des manifestations<sup>323</sup>. Selon lui, la Beat Generation est à l'origine du mouvement écologiste en Amérique du Nord<sup>324</sup>.

---

<sup>319</sup> Gary Snyder, « Four Changes », *Turtle Island*, New York, New Directions, 1974, p. 91-102.

<sup>320</sup> Michael McClure, « Painting Beat by Numbers » dans Holly George Warren, Ed., *The Rolling Stone Book of the Beats*, op. cit., p. 39.

<sup>321</sup> Lawrence Ferlinghetti, *Open eye, Open Heart*, New York, New Directions, 1973, p. 114.

<sup>322</sup> [www.citylights.com](http://www.citylights.com), Topographies section.

<sup>323</sup> Barry Miles, *Ginsberg : a Biography*, op. cit., p. 475.

<sup>324</sup> Allen Ginsberg, « Prologue », dans Lisa Phillips, *Beat Culture and the New America, 1950-1965*. New York et Paris, Whitney Museum of Art, Flammarion, 1995, p. 19.

Ce n'est donc pas un hasard si Hamelin, en s'intéressant aux enfants de la Beat et à la contre-culture, aborde à son tour l'écologie, qui est devenue le centre d'intérêt des militants, le pivot de la révolution au même titre que, à l'époque précédente, la mobilisation contre la guerre du Vietnam et pour le LSD.

De plus, Westmoreland a aussi un peu connu la mère de Ti-Luc, Janine Blouin. Il se souvient qu'elle « était plutôt naïve<sup>325</sup> ». Par contre, pour savoir ce qu'est devenu Fuse, Westmoreland recommande à Ti-Luc d'aller voir Valanti. Celui-ci aurait fait partie du groupe qui sillonnait l'Amérique à bord de l'Autobuzz. Fort de sa rencontre, Ti-Luc se questionne sur les motivations de son voyage : « Suis-je venu régler mes problèmes ou sauver la forêt ? Et si c'était la même chose<sup>326</sup> ? »

Pendant que des protestataires, les *spikers*, sont occupés à planter des clous dans les arbres afin de ralentir la compagnie forestière dans ses coupes, Blouin va voir Valanti qui se souvient de la première fois qu'il a vu Fuse, soit à Haight Ashbury. Arrivant de l'Oregon, Fuse « venait de lire *On the Road*<sup>327</sup> ». Il se souvient aussi de l'époque de l'Autobuzz, où ils s'échangeaient les filles. Selon lui, « personne pouvait suivre Forward [en matière de consommation de drogue]. Lui, il augmentait toujours la dose. Il voulait toujours aller plus loin<sup>328</sup> ». À l'instar de Kesey, Fuse était « l'érudit de la scène psychédélique, avec un physique d'athlète. Quand son premier roman a paru, son nom

---

<sup>325</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, op. cit., p. 87.

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 96.

était cité à côté de celui de Philip Roth. Entre-temps, il avait découvert le LSD en travaillant comme cobaye pour l'armée américaine<sup>329</sup> ».

Le parcours de Fuse est drôlement similaire à celui de Kesey qui, suite à la publication de son premier roman, fut reconnu comme un grand écrivain aux côtés, entre autres, de Kerouac. De plus, comme Fuse, Kesey découvrit le LSD en servant de cobaye pour des recherches de la CIA. Un autre point commun entre les deux hommes réside dans cette opinion que l'adaptation cinématographique de leur œuvre faite par Hollywood vaut « de la purée de navet<sup>330</sup> ».

Valanti ignore ce que Fuse est devenu, mais le souvenir de cette époque le rend nostalgique : « C'était quand même la belle époque, trouva-t-il encore la force d'ahaner. Bouddhisme et sexe tantrique. Neil Cassidy [sic]<sup>331</sup> » Finalement, il révèle à son interlocuteur l'existence d'une rumeur au sujet de Fuse. En effet, il travaillerait depuis 20 ans à un projet de scénario sur Howard Hughes.

Après cette conversation, Ti-Luc se pose des questions :

Qui était exactement mon père. Un mystique sauvage ? Un débauché métaphysique ? Un ami de William Burroughs ? Un pionnier des espaces physiques, ou bien une simple rumeur ? C'est Burroughs, je crois, qui parlait de la guerre qui était livrée entre nos cellules...<sup>332</sup>

---

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 97. Kesey dit avoir toujours refusé de visionner l'adaptation de son roman *One Flew Over the Cuckoo's Nest* par Milos Forman pour cette raison. Voir [http://en.wikipedia.org/wiki/Ken\\_Kesey](http://en.wikipedia.org/wiki/Ken_Kesey).

<sup>331</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 116.

Selon Valanti, Love Mountain était une belle idée, mais les problèmes personnels de chacun en ont eu raison. Cela n'empêche pourtant pas Ti-Luc de décider d'aller y faire un pèlerinage comme touriste.

La veille de son départ, il reçoit un communiqué du Hope Four des mains de Westmoreland, à qui il demande son chemin. Dans ce communiqué, le Hope Four explique que, pour eux, la pornographie est ce qui « s'expose en public<sup>333</sup> ». En ce sens, « le commerce lui-même et son corollaire [...] sont déjà, en soi, de la pornographie, et ils en représentent même la forme la plus criante et la plus méchamment agressive<sup>334</sup> ». Se révolter contre la pornographie, c'est ici se révolter contre le commerce. Le Hope Four se dissocie aussi des événements d'Edge Bay. Ses membres ne veulent pas être associés à ce groupe de protestataires qui manipulent les gens en organisant des conférences avec des vedettes d'Hollywood et qui, par là même, se rangent du côté de ceux qui utilisent « des méthodes qui rappellent davantage les procédés d'abrutissement global propres à la publicité sous toutes ses formes<sup>335</sup> ». Ils appellent donc au boycott de la conférence des Hollywoodiens, point évident du désaccord entre les deux organisations.

Cette réflexion sur la pornographie n'est pas sans rappeler le débat sur l'obscénité entourant la publication de *Howl*, d'Allen Ginsberg, et qui s'avéra une excellente forme de publicité et de mise en marché. Dans les deux cas, une librairie est au cœur de la discussion pour avoir exposé une œuvre dite pornographique, posant un problème et suscitant des débats. Il est intéressant de noter que, après l'émergence du mouvement

---

<sup>333</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 126.

beat – lui-même rapidement transformé en mode beatnik, grâce à la publicité, à la télévision et aux magazines – pratiquement tous les initiateurs de celui-ci, de Kerouac à Corso et à Burroughs, s'en dissocièrent, refusant de s'y reconnaître et d'être associé à ce courant « plus sociologique que littéraire<sup>336</sup> ».

La veille de son départ vers Love Mountain, Ti-Luc se creuse un trou dans un arbre et discute avec Sem Cooleridge, du Hope Four ainsi que de la maison Chinasky, un centre de réadaptation situé à Deep Point. Il s'endort en attendant Muse, qui est censée revenir en autobus d'une manifestation. Quand il se réveille, elle n'est toujours pas revenue. Il part donc à Love Mountain sans la revoir.

Au bout de sa route, il vit son premier contact avec Fuse lorsqu'il l'entend chanter : « Baaaah Boooon<sup>337</sup> ». Sur la plage, Ti-Luc trouve des huîtres qu'il mange et avec lesquelles il s'empoisonne, devant un endroit nommé « Le jardin suspendu<sup>338</sup> ». Une fille, Irène, le recueille et le soigne après l'avoir emmené dans sa maison, laquelle est aussi celle de Fuse. À son réveil, il trouve le roman de ce dernier, dont le premier chapitre s'intitule *Folles au-dessus d'un lit de Zoulou*<sup>339</sup>. Ce qui est évidemment une allusion à peine voilée au livre de Kesey : en effet, la traduction française porte le titre *Vol au-dessus d'un nid de coucous* ! Ce livre raconte le parcours de Panem, fondateur de la société des panempiristes, ou expérimentateurs universels, pour lesquels « chaque

---

<sup>336</sup> William Burroughs cité par Alain Dister, *La Beat Generation : la révolution hallucinée*, Paris, Gallimard, 1997, p. 84.

<sup>337</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, op. cit., p. 152.

<sup>338</sup> *Ibid.*

<sup>339</sup> *Ibid.*, p. 155.

seconde de vie est une expérience<sup>340</sup> ». Ti-Luc y découvre un groupe d'individus plus bizarres les uns que les autres.

Dans la maison où on l'a accueilli, il y a une salle de séjour où « deux écrans télé grand format étaient allumés, un à côté de l'autre<sup>341</sup> ». Sur l'un de ces écrans, un film pornographique est projeté, tandis que sur l'autre on peut voir un homme faire du jogging et donner du pain à des canards. Après avoir regardé les deux écrans, Ti-Luc sort de la maison et s'aventure dans la nature quand deux hommes, dont un Indien, viennent le tabasser jusqu'à ce qu'il perde conscience. Lorsqu'il se réveille, il fait face à Mister Big, au physique s'apparentant à celui de Kesey. On le reconnaît dans cette description : « son crâne, chauve au milieu, était couronné de cheveux blonds hirsutes, qui tiraient sur le blanc<sup>342</sup> ». Mister Big parle dans un magnétophone, à l'instar de Cassady qui s'enregistrait tout en conduisant le bus des Merry Prankster, captant ainsi toute la spontanéité et l'énergie de son discours sans en perdre une seconde, ni un soupir. Tout en parlant, Mister Big boit de la vodka et consomme de la codéine. Il en offre également à son labrador.

En l'écoutant parler de son projet *Spruce Goose II*, qui consiste à construire un avion-bateau similaire au Hercules de Howard Hugues<sup>343</sup>, Ti-Luc comprend que Mister Big est Fuse, mais n'ose pas lui avouer les motifs de sa présence. Fuse parle aussi de

---

<sup>340</sup> *Ibid.*

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>343</sup> Pour s'appropriier le Spruce Goose, Big Fuse décide d'en construire un autre, en bois : il veut en faire un « totem dédié à l'aventure du Xxième siècle. Un testament épique adressé aux rêveurs des générations à venir... La signature de Big au bas du millénaire. » *Ibid.*, p. 183.

Thoreau, qu'il admire, de son ordinateur, un « mac classic d'un modèle encore presque révolutionnaire à l'époque<sup>344</sup> ». Il affirme encore que pour lui « toute image est pornographique [...] la porno n'est rien d'autre que l'image essentielle, de l'image à l'état pur<sup>345</sup> ». Il décrit son approche littéraire de l'alcoolisme, dont il se sert pour le projet *Chinaski*<sup>346</sup>. Il y donne des ateliers de lecture, base de discussions intéressantes pour les ivrognes de Deep Point, qui, à partir de la littérature, doivent comprendre leur comportement d'alcoolique : « À travers l'interprétation des textes, les pensionnaires du centre étaient invités à préciser leur rapport à l'alcool<sup>347</sup>. »

À côtoyer Fuse, Ti-Luc se rend compte que son père « était fou, ivre de sa chimère, complètement parti, plus du tout là<sup>348</sup> ». Il comprend aussi qu'il fait partie du Hope Four; qu'il est, en tout cas, leur rédacteur occasionnel bien qu'il les considère comme « une bande d'incapables<sup>349</sup> ». De plus, il ne peut que constater l'identification totale à Howard Hugues, « la dernière forme d'art possible<sup>350</sup> » selon Fuse.

Quand Ti-Luc lui parle du Fuck writing et de sa mère, Fuse dit qu'il a tout oublié de cette époque et continue à parler de Hugues. Cependant Ti-Luc l'en empêche : « je me fous de votre Howard Hugues, Big. [...] Même vivant, Hugues était un fantôme. Et vous, vous êtes devenu le fantôme de Hugues. [...] L'ex-héros du LSD accro à la codéine...

---

<sup>344</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>346</sup> Référence à Henry Charles Bukowski, dont l'alter ego romanesque s'appelait Henry Chinaski. [http://en.wikipedia.org/wiki/Charles\\_Bukowski](http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Bukowski)

<sup>347</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>348</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>349</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 192.

c'est vraiment une pitié, Big<sup>351</sup>. » Devant cet homme, Ti-Luc est partagé entre le désir « d'éclater en sanglots et celui de l'étrangler<sup>352</sup> ». Complètement éclaté, Fuse comprend qu'il est le père de Ti-Luc, mais il y a seulement le mot « Fuck<sup>353</sup> » qui lui vient à l'esprit pour exprimer ses sentiments. Il est au bout de sa route et va se suicider dans les heures à venir.

Ce sont des pensionnaires de la maison Chinaski qui retrouvent son corps dans la montagne le lendemain. Au milieu du brouhaha que cause l'événement, Ti-Luc se sent redevenir un étranger et se réfugie dans la pièce de séjour, où le chien de Big a « bouffé la voix de son maître<sup>354</sup> ». Il s'est, en effet, offert en festin toutes les cassettes de ce dernier sauf une, encore dans le magnétophone, où Fuse parle d'Howard Hugues.

Après avoir écouté l'enregistrement, Ti-Luc s'empare de la carabine de Fuse et quitte les lieux. Sur le chemin qui le ramène au campement des protestataires, il l'utilise pour tirer sur un hélicoptère d'où quelqu'un le filme dans le cadre d'un reportage sur les événements d'Edge Bay. Arrivé près du campement, il rencontre Muse qui le met au courant des actualités de l'île. Elle lui apprend ainsi que les policiers ont commencé à arrêter tous les manifestants, et que la conférence de presse des stars de Hollywood a été un échec. Tout s'écroule. Muse a même perdu son rat, Raymond, auquel elle tenait beaucoup.

---

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p. 198.

Au cours d'une série de péripéties qui font suite à cette discussion, Ti-Luc consomme des champignons hallucinogènes, se réfugie à l'intérieur d'un cèdre rouge où il élit temporairement domicile. Puis, il perd la trace de Muse, partie chercher des provisions mais ne revenant pas; il fait l'amour à la terre et pleure après avoir éjaculé, a une hallucination où il entend le joueur de flûte, et il retrouve enfin Ray, le rat de Muse, mort dans une flaque d'eau. Alors qu'il revient vers son arbre, à la suite de cette découverte macabre, il croise la police, qui l'interpelle. Au lieu de discuter avec eux, il se sauve et se cache dans son arbre.

Pour le convaincre d'en sortir, la police utilise d'abord Arnot Valanti, qui monte dans l'arbre en tant que négociateur. Il apprend à Ti-Luc que Muse a été arrêtée. Voyant qu'il ne réussit pas à le faire sortir de sa cachette, il décide au contraire de se joindre à lui en tant que résistant. Les policiers décident alors de couper l'arbre. Pendant qu'ils s'exécutent, Ti-Luc grimpe jusqu'au sommet afin de leur échapper le plus longtemps possible. À un mètre de la sortie, il reste toutefois coincé. Prisonnier de l'arbre, alors qu'il pense qu'il va mourir en même temps que lui, il entend une musique et s'imagine que « c'est l'île Mere toute entière, qui jouait de la flûte pour moi<sup>355</sup> ». Cette musique lui donne la force d'essayer de se déprendre. Il décide ainsi de se dévêtir et parvient à sortir de l'arbre au moment même où ce dernier est abattu et s'écroule.

Comme l'arbre, Ti-Luc tombe. Par chance, il atterrit sur la plateforme du jardin suspendu, aperçue quelques jours plus tôt, soit loin du regard de la police qui s'affaire au sol. Assommé, il parvient à s'asseoir sur une branche tout en étant dans un état de

---

<sup>355</sup> *Ibid.*, p. 228.

détachement complet<sup>356</sup>. Là, il rencontre le gourou des Hamadryades, que « personne n'a jamais vu<sup>357</sup> », le Bismégiste, lequel s'avère nul autre qu'un chimpanzé, ce qui fait bien rire Ti-Luc. Avec l'animal, il regagne la terre ferme, sans être vu des policiers, s'enfuit sur la plage, et se fait embarquer par un bateau conduit par le chef amérindien Art Watt. Quand ce dernier lui demande : « Comment tu t'appelles, fils<sup>358</sup> ? », il répond « Luc... Luc Blouin<sup>359</sup> ». Son aventure l'a aidé à trouver son identité, à régler un de ses problèmes de colonne vertébrale, à se construire. Dorénavant, il n'est plus le « petit » de quelqu'un d'autre.

Comme Hamelin le souligne dans *Le voyage en pot*, ce passage du « Ti » au prénom, Kerouac aussi l'a vécu, troquant Ti-Jean pour Jack. Il y a, à ce titre, « autour de la question du nom, du couple sémantique formé par Ti-Jean et Jack [...] une opposition entre le prénom reçu en héritage et ce diminutif que le jeune homme est appelé à se faire et à conquérir, dans et par la littérature<sup>360</sup> ». Le « Ti » renvoie à l'univers de la mère, alors que le prénom employé seul, Jack ou Luc, est le symbole d'un affranchissement, une étape dans une quête identitaire, où l'individu, comme c'est le cas pour les existentialistes, se définit par ses actes et prises de position.

Dans « A Witness », Bob Rosenthal affirme qu'Allen Ginsberg, avec *Howl*, a permis à bien des gens d'assumer leur identité. Il le précise, avec *Howl* :

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>359</sup> *Ibid.*

<sup>360</sup> Louis Hamelin, « Pour en finir avec Jack Kerouac », *Le voyage en pot*, *op. cit.*, p. 201.

It's to become who you are; it's to allow you self-membership. For so many, it was simply being able to say, « I'm Gay. I am Okay. I am Gay. » [...] Howl still helps young people realize their actual ambitions: not to become a poor poet living in a dump but maybe to become a physical therapist when you are expected to become a lawyer, or maybe to become a lawyer when everybody expects you to fail at everything<sup>361</sup>.

Tom Wolfe, dans son roman sur les Merry Pranksters, *Acid Test*, affirme qu'avec eux : « il faut que tout le monde soit ce qu'il est. Vous pouvez être n'importe quoi, y a pas à s'excuser<sup>362</sup> ». Et puis, dans « Keeping the Beat : The Legacy », plusieurs personnes de différents horizons, dont Lee Ranaldo, Graham Parker et Hunter S. Thompson, rendent hommage aux Beats et témoignent de leur importance dans leur propre quête identitaire et artistique. Comme l'écrit Johnny Depp, « *On the Road* was life changing for me [...] I had found the teachers [the beats...] and the proper motivation for my life<sup>363</sup> ». À la lecture de ce commentaire, on ne peut que constater le rôle joué par la Beat Generation dans la construction d'une identité inscrite en marge d'une Amérique ne vivant que pour s'enrichir et accumuler des biens matériels.

Le personnage de Luc Blouin dans *Le joueur de flûte* s'inscrit lui aussi dans cette tendance puisque, en retrouvant son père biologique, il comprend son origine nord-américaine et contre-culturelle, ce qui lui permet de découvrir son identité, laissant tomber au passage le « Ti » de son prénom. C'est en découvrant son américanité, qui est reliée à Ken Kesey et à la Beat Generation, qu'il prend confiance en lui et s'affirme.

---

<sup>361</sup> Bob Rosenthal, « A Witness » in Jason Shinder, Ed., *The Poem That Changed America : Howl Fifty Years Later*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006, p. 45.

<sup>362</sup> Tom Wolfe, *Acid Test*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>363</sup> Johnny Depp, « Kerouac, Ginsberg, the Beats and Other Bastards Who Ruined My Life », in Holly George Warren, Ed., *The Rolling Stone Book of the Beats : the Beat Generation and the Counterculture*, London, Bloomsbury, 1999, p. 411.

Désormais, il sait d'où il vient, ce qui lui permet d'aller de l'avant et de foncer, d'avoir un caractère plus fort, une solide colonne vertébrale.

La Beat Generation et ses successeurs de la contre-culture n'ont peut-être pas été à la hauteur de leurs ambitions, de leurs projets sociétaux et de leur rôle parental, comme le remarque un des personnages d'Hamelin : « La vérité, c'est qu'on s'est plantés partout<sup>364</sup> ». Ils demeurent toutefois présents dans le paysage contemporain et font office de modèle pour la jeune génération qui proclame sa filiation à eux, qui veut emprunter une route similaire à la leur. La Beat Generation devient ici le « joueur de flûte », celui que les enfants suivent :

Et si, moi, Ti-Luc Blouin, enfant perdu d'une histoire dont le script s'est égaré, j'étais venu l'exhorter, au nom de ma génération spontanée, à se montrer égal à sa propre légende ? À continuer à marcher en tête, lui, le charmeur qui connaît déjà le chemin ? Après tout, n'est-il pas le joueur de flûte<sup>365</sup> ?

Avec son roman, Hamelin nous rappelle que l'américanité québécoise passe par le relais de la Beat Generation et de ses héritiers. Si on a dit des écrivains de la Beat Generation qu'ils étaient les enfants de Walt Whitman<sup>366</sup>, plusieurs Québécois, à l'instar de Ti-Luc Blouin, sont ceux de Jack Kerouac, de la Beat Generation et de la contre-culture. En ce sens, Victor-Lévy Beaulieu, pour qui le Québec est par définition contre-

---

<sup>364</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, op. cit., p. 180.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>366</sup> Neeli Cherkovski, *Whitman's Wild Children*, Venice, Californie, Lapis Press, 1988.

culturel<sup>367</sup>, avait raison lorsqu'il déclarait en 1987 sur les ondes de la radio de Radio-Canada : « Dans 50 ans, on aura plein de Kerouac<sup>368</sup>. »

---

<sup>367</sup> Victor-Lévy Beaulieu, « Le Québec, sa langue pis sa contre-culture » dans *Études Littéraires* vol. 6, no. 3, décembre 1973, p. 367.

<sup>368</sup> Victor-Lévy Beaulieu lors de l'émission radiophonique animée par Suzanne Giguère, « La lettre que je n'ai jamais envoyée à Jack Kerouac », *Les Belles Heures*, Montréal, Radio-Canada, 12 octobre 1987, archives CBC2ECD.

## 5.5 Sur la route avec Michel Vézina, entre musique et vodka

Dans *Nos jeunes sont si seuls*<sup>369</sup>, Victor-Lévy Beaulieu annonce à la fois la mort de la société et celle de la littérature québécoise. Alors qu'il se penche sur les premiers romans d'écrivains québécois<sup>370</sup> de moins de 30 ans, il observe qu'il n'y a pas d'échos du projet de fondation d'un pays, qui pourtant les animaient, lui et sa génération. La disparition du grand-père, représentant « la pérennité de la société québécoise et sa sagesse<sup>371</sup> », au profit de la grand-mère, occupant désormais toute la place et étant tolérée parce qu'elle pourvoit sa descendance d'argent et de nourriture, témoigne, selon Beaulieu, de ce phénomène.

Pour lui, si sa génération « tenait à parler de tout, à ouvrir tous les placards pour que les squelettes en sortent<sup>372</sup> », la nouvelle, de son côté, se confine au Plateau Mont-Royal, dont on ne sort pas ou dont on sort peu, et met en scène des personnages qui ne communiquent que s'ils trouvent quelqu'un à leur ressemblance, un frère ou une sœur. Selon Beaulieu, l'éclatement de la famille serait ainsi le prélude à l'éclatement du pays. Blessés par l'absence du père ou de la mère, alors qu'ils étaient enfants, les personnages n'arrivent pas à guérir de cette blessure fondamentale et restent pris avec ce qui « rend infirmes leurs rapports amoureux et bancale leur appartenance au milieu social, politique

---

<sup>369</sup> Victor-Lévy Beaulieu, « Nos jeunes sont si seuls. », *La Presse*, dimanche 29 février 2004, Cahier Lectures, p. 9.

<sup>370</sup> Myriam Beaudoin, Katerine Caron, Stéphane Dompierre, Anick Fortin, Hélène Guy, Julie Hivon, Alexandre Laferrière, Jean-François Lanseigne, Geneviève Lauzon, Grégory Lemay, Marie-Hélène Poitras, Anne-Marie Savoie.

<sup>371</sup> Victor-Lévy Beaulieu, « Nos jeunes sont si seuls. », *La Presse*, dimanche 29 février 2004, Cahier Lectures, p. 9.

<sup>372</sup> *Ibid.*

et culturel québécois<sup>373</sup> ». Aucune relation ne peut durer auprès de ces jeunes privés de toute affectivité et chez qui domine le sexe interchangeable.

Cette jeunesse malheureuse, selon Beaulieu, ne connaît pas le Québec : « on ne différencie pas la Gaspésie de la Matapédia<sup>374</sup> ». Et comme elle a plus d'argent, elle fuit à l'étranger lorsque le besoin de s'évader se fait ressentir. Le Québec comme pays, nation et société est ainsi tragiquement absent des premiers romans de la jeune littérature.

De plus, si la jeunesse littéraire lit beaucoup, elle ne s'intéresse, selon Beaulieu, qu'à de vieux auteurs étrangers tels Charles Bukowski, Albert Camus, Milan Kundera ou encore J.D. Salinger. Elle ignore la littérature québécoise, ce qui expliquerait pourquoi les nouveaux auteurs ne sont pas originaux, ayant perdu leur style au profit de la signature de maisons d'édition. Il remarque aussi que la langue d'écriture utilisée par la jeune génération s'apparente à celle utilisée par les écrivains des années 1950, ceux qui rêvaient « d'écrire un jour convenablement en français<sup>375</sup> ».

À vrai dire, Beaulieu affirme que les jeunes écrivains du Québec proviennent de la déconstruction du tissu familial, social, culturel, et politique, et qu'ils témoignent ainsi d'une société en train de s'effondrer : « Si les jeunes romanciers disaient vrai, nous ne serions même plus, selon le mot de Jacques Ferron encore, des complices dans un

---

<sup>373</sup> *Ibid.*

<sup>374</sup> *Ibid.*

<sup>375</sup> *Ibid.*

semblant de pays, mais des débris d'humanité déraisonnables parce que devenus totalement déraisonnés<sup>376</sup>. »

Face à de tels propos, plusieurs jeunes écrivains et chroniqueurs vont réagir dans les journaux et faire connaître leur opinion sur la jeune littérature. Parmi eux, Michel Vézina, chroniqueur littéraire et théâtral à l'hebdomadaire culturel montréalais Ici, va exprimer son désaccord. À la suite de la parution de sa réplique dans les journaux, il commence une correspondance épistolaire informatique avec Victor-Lévy Beaulieu, où ils débattent de la question et approfondissent leur pensée. Ces échanges terminés, Vézina décide d'inscrire Beaulieu, « son père littéraire<sup>377</sup> », dans son roman : celui-ci jouera le rôle du père de Jean Gagné. De plus, avant de publier, Vézina fait lire son ouvrage à Beaulieu. Ce dernier rédige alors un commentaire qui servira de bandeau au roman.

Ce roman nous plonge dès l'incipit dans une atmosphère proche de Kerouac. L'auteur, qui est sur la route, a pris une pause dans un bar. Tout en buvant, il prend note des conversations qui s'animent autour de lui quand, tout à coup, un homme « aux yeux très très rouges<sup>378</sup> », tenant dans chaque main « un kessé de trompette<sup>379</sup> », entre dans le bar et commande une vodka. L'auteur pense alors soit que l'homme a fumé « beaucoup de pot. Ou alors [il a pleuré] pendant des jours<sup>380</sup> ». L'homme boit jusqu'à ce qu'il éclate en sanglots et trouve refuge dans les bras de Julie, la barmaid et ex-danseuse. Après s'être

---

<sup>376</sup> *Ibid.*

<sup>377</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entretien avec Michel Vézina*, Montréal, Café Eldorado, rue Mont-Royal, 15 décembre 2005, de 10h00 à 11h45.

<sup>378</sup> Michel Vézina, *Asphalte et Vodka*, Montréal, Québec/Amérique, 2005, p. 11.

<sup>379</sup> *Ibid.*

<sup>380</sup> *Ibid.*, p. 12.

ressaisi, il raconte son histoire. Il s'appelle Jean Gagné et il est trompettiste; il « joue généralement du reggae et effectivement il fume du pot<sup>381</sup> ». On l'appelle parfois John, Jack ou Ti-Jean, à l'instar de Kerouac, mais il préfère « se faire appeler Jean, un point c'est tout<sup>382</sup> ». Jean est donc né en 1970, à Trois-Pistoles, dans le village de Victor-Lévy Beaulieu, un ami d'enfance de sa mère, « qui lui a donné le goût des livres<sup>383</sup> ». Ce qui n'est pas négligeable, puisque, pour lui, « la lecture le ramène toujours à un bonheur qu'aucune drogue n'arrive jamais à lui faire atteindre<sup>384</sup> ». De plus, si Jean Gagné a quitté l'école jeune, c'est « un peu de la faute de l'écrivain [...] Le barbu lui apprenait pas mal de choses<sup>385</sup> ». Pour lui, en fait, Beaulieu est un mentor et remplace la figure du père absent. Il est influencé à vrai dire tant par l'homme que par son univers romanesque. C'est pourquoi une fois son diplôme de secondaire 5 acquis, il part vers Montréal, où il « devient le trompettiste qu'il rêvait d'être, un peu comme Abel Beauchemin, le héros de VLB, presque vingt ans avant lui<sup>386</sup> ».

Devenu musicien, un peu après les fêtes, et ce, chaque année, « il part se refaire dans le sud<sup>387</sup> », se faisant engager sur un bateau de croisière. Il y travaille jusqu'à la fin du mois d'avril, après quoi il « remonte ensuite à Montréal (en s'arrêtant quand même un peu à New York pour acheter des disques et voir des shows<sup>388</sup>) ». Durant l'été, avec un groupe de musiciens de funk, il joue dans les festivals et dans les bars du Québec. À l'automne, il joue dans les clubs de Montréal, et il passe le reste du temps dans « un

---

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>382</sup> *Ibid.*

<sup>383</sup> *Ibid.*

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>387</sup> *Ibid.*

<sup>388</sup> *Ibid.*

studio qu'il partage avec son grand chum Dubré à enregistrer d'autres musiciens<sup>389</sup> ». Quand la saison des fêtes de Noël arrive, il joue dans quelques partys<sup>390</sup>, rend visite à sa mère puis repart vers le sud s'embarquer sur un bateau. Au cours du dernier hiver, il a ainsi travaillé à bord du *Queen of the Caribbeans*, où il a fait la connaissance de Carl White, un autre trompettiste avec qui il a beaucoup joué et de qui il a écouté « les histoires gelées de sa vie de nomade illuminé<sup>391</sup> ».

Carl White, ou plutôt Charles Leblanc<sup>392</sup>, est originaire de Gaspésie et y a passé son enfance. En 1945, alors qu'il est âgé de 15 ou 16 ans, il part sur la route et va à Montréal gagner sa vie en jouant de la trompette dans les clubs de la métropole. Rapidement, il se « laisse initier aux doux plaisirs que procurent les fumeries, les tripots et les bordels du Chinatown<sup>393</sup> ». La Grande guerre finie, il décide d'aller travailler en Europe. Pour traverser l'océan, il envisage de se faire engager dans l'orchestre du Queen Elizabeth, qui partira du port de New York. Il s'y rend, mais « il reste collé à l'asphalte de la ville qui ne dort jamais, swignant downtown et boppant uptown<sup>394</sup> ». De fait, il ne quittera pas l'Amérique. En compagnie d'un « certain Wallace avec qui il se tiendra un moment<sup>395</sup> », et qui lui sert d'agent pour dénicher ses premiers contrats dans les clubs, il

---

<sup>389</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>390</sup> *Ibid.*

<sup>391</sup> *Ibid.*

<sup>392</sup> Il est intéressant de souligner qu'il existe un écrivain québécois dénommé Charles Leblanc, qui a vécu au Québec avant de s'installer au Manitoba. Son œuvre « repose surtout sur la transgression militante. » Rosmarin Heidenreich, *Paysages de désir : JR Léveillé, réflexions critiques*, Ottawa, L'interligne, 2005, p. 65. Voir [http://www.voixdecrivains.com/cama\\_leblanc.html](http://www.voixdecrivains.com/cama_leblanc.html) Toutefois, ce poète ne se cache pas derrière le personnage de Vézina.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>395</sup> *Ibid.*

« consolide son accoutumance à l'opium<sup>396</sup> » et découvre « toute la panoplie des dérivés du papaver somniferum. Et en particulier [...] l'héroïne<sup>397</sup> ». À New York, il se constitue, comme à Montréal, « un réseau de clubs où il joue presque toutes les nuits<sup>398</sup> ». Être un French Canadian lui ouvre même les portes des « boîtes normalement réservées aux Noirs<sup>399</sup>. »

C'est dans un club de jazz du West End qu'il rencontre un ivrogne « qui se dit poète et qui raconte à qui veut l'entendre qu'il vient de Saint-Pacôme<sup>400</sup> ». Cet ivrogne, qui l'initie au bebop, est nul autre que Jack Kerouac, avec lequel il prendra « quelques brosses monumentales et mémorables<sup>401</sup> ». En le surnommant le poète de Saint-Pacôme, Vézina indique qu'il a lu l'essai-poulet de Victor-Lévy Beaulieu, où ce dernier affirme que les ancêtres de Kerouac viennent de ce coin de pays non loin de Rivière-du-Loup.

À New York, Carl fait aussi la connaissance de « Herbert, le fournisseur des poètes<sup>402</sup> », peu de temps après que Wallace est disparu avec son argent. Ce « pusher<sup>403</sup> » est nul autre qu'Herbert Huncke, ami de Burroughs, de Ginsberg et de Kerouac, qui introduisit le mot « beat » dans le vocabulaire du cercle d'amis. Comme le souligne Vézina dans son roman, « chaque fois qu'on lui demande comment il va, il répond invariablement : "I'm beat, man. I'm beat !", ce qui inspirera le poète de Saint-Pacôme

---

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>397</sup> *Ibid.*

<sup>398</sup> *Ibid.*

<sup>399</sup> *Ibid.*

<sup>400</sup> *Ibid.*

<sup>401</sup> *Ibid.*

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>403</sup> *Ibid.*

quand viendra le temps de donner un nom à sa génération...<sup>404</sup> » Après quelque temps passé à New York en compagnie de ceux qui allaient devenir les membres de la Beat Generation, Carl White, à leur instar, part sur la route et sillonne « tous les États des States au complet<sup>405</sup> ».

Au cours de son périple, qui durera plus de soixante ans, il passe plusieurs années à travailler pour Madame Louise, qui tient un bordel à la Nouvelle-Orléans où « elle [organise] des soirées, des fêtes et des bamboulas dont on se [souvient] longtemps si on [a] eu la chance d'y participer<sup>406</sup> ». Avec cette dernière, de qui il devient le mari, et ses musiciens de jazz, Carl joue « six mois par année dans la vieille maison de la plantation et le reste du temps ils [partent] avec les roulottes n'importe où aux États. Une fois, ils [se sont] même rendus au Mexique<sup>407</sup> ».

En 1956, après être tombé amoureux de Jayne Mansfield, Carl quitte Madame Louise et part à la conquête de la célèbre actrice. C'est toutefois seulement en 1966 qu'il réussit à se rapprocher d'elle en se faisant engager au sein de son orchestre. Peu de temps après, en 1967, Mansfield se fait tuer à cause de Madame Louise. Il faut dire que cette dernière est, par-dessus tout, une « sorcière noire [...] meneuse de revue vodou [qui] pouvait avoir provoqué la mort "par accident" du seul amour qu'il n'aurait jamais<sup>408</sup> ». Madame Louise se venge ainsi du départ de son Carl, qui n'ose pas la dénoncer de peur

---

<sup>404</sup> *Ibid.*

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>408</sup> *Ibid.*, p. 40.

« d'avoir à subir la magie de la vieille<sup>409</sup> » et qui, en conséquence, retourne auprès d'elle. Lorsque Madame Louise meurt à son tour, en 1976, Carl « se retrouve propriétaire de la plantation, du vieux manoir de même que de toutes les roulottes<sup>410</sup> » et demeure à la Nouvelle-Orléans pendant dix ans, en fait jusqu'à la deuxième mort de sa femme, « zombifiée » peu de temps après son premier décès.

En 1986, Carl retourne donc à New York et il y fréquente les repaires des punks « où on le prenait trop souvent pour un reliquat de beat, juste assez dégénéré mais pas trop<sup>411</sup> ». Durant trois ans, il consomme alors de la drogue sans arrêt et « en [meurt] presque<sup>412</sup> ». C'est un ami d'un ami d'un ami de Madame Louise qui lui sauve la vie après l'avoir reconnu. Cet ami commence par le nettoyer et le sevrer, puis le ramène à la Nouvelle-Orléans, où celui-ci se refait une santé. Peu de temps après, son bienfaiteur lui « [dégote] son premier contrat sur le Queen of the Carribeans<sup>413</sup> ». À partir de 1988, sa vie s'articule donc entre le bateau, où il passe deux saisons par année, et la plantation où il passe le reste du temps.

Seize ans après son premier séjour sur le navire, lors de son dernier voyage, il rencontre Jean Gagné, qui se sent rapidement « responsable de [lui]<sup>414</sup> ». En fait, Jean Gagné trouve en Carl White un grand-père, ce qui lui avait manqué jusque-là dans sa vie : « Il éprouvait pour lui une affection proche de celle qu'il avait osé imaginer, plus

---

<sup>409</sup> *Ibid.*

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>413</sup> *Ibid.*

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 29.

jeune, quand il avait eu envie d'avoir un grand père<sup>415</sup>. » Vézina contredit ainsi Victor-Lévy Beaulieu en faisant apparaître dans son roman à la fois un personnage jouant le rôle du père, VLB lui-même, et un autre jouant celui du grand-père, Carl White.

Jean se sent tout à fait responsable de Carl, qui lui demande : « Jean, mon Ti-Jean, si tu m'ramènes che nous, j'te donne mon horn pis j'te donne mon char. Une fois rendu là, j'en aurai pu jama besoin<sup>416</sup>. » Une fois le *Queen of the Caribbeans* amarré au port de Tampa Bay, en Floride, les deux musiciens s'embarquent finalement à bord du vieux Oldsmobile Station Wagon vert 1984 de Carl et entament ensemble une traversée de l'Amérique, qui se terminera dans le paradis perdu de Carl, soit « *St. Louis d'Gaspe Peninsula*<sup>417</sup> ».

De Tampa Bay, les deux compagnons foncent vers la Nouvelle-Orléans. Ils visitent la plantation, et Jean apprend l'histoire de Madame Louise, qui incarne à elle seule tout le côté magique et surnaturel de l'Amérique. Ce côté mystérieux prend racine, selon Vézina, dans la rencontre de trois cultures :

Les cultures profondes africaines animistes, les cultures profondes européennes chrétiennes et les cultures profondes américaines, algonquiennes, iroquoïennes [sic] qui ont quand même dix mille ans de pratique avant qu'on arrive... Il y a cette rencontre-là dans le terreau caribéen, qui s'est traduite par deux choses, le vodou et le jazz.<sup>418</sup>

En Louisiane, Jean rencontre les amis de Carl et leur trouve des airs de « décaqués [...] Il n'y avait là aucun enfant, que des vieux et des vieilles, noirs et blancs (surtout

---

<sup>415</sup> *Ibid.*

<sup>416</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>417</sup> *Ibid.*

<sup>418</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Michel Vézina, op. cit.*

gris), qui venaient et allaient lentement, partageant le même air perdu, un mélange de mélancolie douloureuse et de contentement un peu gaga<sup>419</sup> ». Pour les amis de celui-là, Jean est « le jeune gars-du-nord-comme-Carl<sup>420</sup> ». Pendant leur séjour, Carl raconte sa vie à Jean, qui a parfois du mal à « discerner ce qui était vrai de ce que Carl avait inventé de toutes pièces<sup>421</sup> ». Carl lui parle ainsi de Madame Louise, de Jayne Mansfield et de sa vie jusqu'à ce qu'il le rencontre. En quittant les lieux, après s'être approvisionné en héroïne et en marijuana, Carl décide de léguer sa propriété à ses amis : « J'va t'laisser mon char... Pis à la gang j'laisse tout ça icitte. Pu besoin de rien... Pu rien qu'besoin d'mon horn encore un ti-peu avant d'te l'donner lui avec...<sup>422</sup> »

À partir de la Louisiane, ils roulent vers le nord « tant qu'ils [peuvent]<sup>423</sup> », conduisant tout en fumant des joints. Ils ne s'arrêtent qu'à la fin du jour suivant, « perdu dans un champ de blé d'Inde quelque part dans une Caroline improbable par une fin de nuit du mois de mai 2004<sup>424</sup> ». Le lendemain matin, ils se réveillent et vont au Corn Popped Hard Blues Café dont le nom n'est pas sans rappeler le titre d'un recueil de Patrick Straram<sup>425</sup>. À ce bar, ils font la rencontre du sosie d'Elvis Presley et de Jack, son frère. Après les avoir entendus jouer de la trompette, ces derniers leur offrent le gîte. En discutant, le sosie d'Elvis leur apprend que leur père, Elvis Presley lui-même, a eu des enfants avec une femme de Trois-Pistoles. Si, au départ, la conversation se tient en anglais, elle continue en franglais lorsqu'ils s'aperçoivent qu'ils parlent tous les deux

---

<sup>419</sup> Michel Vézina, *Asphalte et Vodka*, op. cit., p. 35.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> Patrick Straram, le bison ravi, *Irish Coffees au No Name Bar & vin rouge Valley of the Moon: Graffiti/Folk-Rocks*, Montréal, L'Hexagone/L'Obscène Nyctalope, 1972.

langues. Le sosie d'Elvis et Jack leur apprennent qu'ils sont aussi musiciens et qu'ils chantent du Led Zeppelin sur des airs de reggae. Ensemble, les quatre hommes fument des joints, consomment de la cocaïne et boivent de l'alcool toute la journée et une partie de la nuit suivante jusqu'à ce que le sommeil les gagne. Au réveil, Jean et Carl sont seuls et constatent qu'ils viennent de se faire voler tout leur argent ainsi que leur provision de drogues. Cela fait paniquer Carl, qui s'est réveillé en manque d'héroïne : « Il avait besoin d'un hit de smack, et vite<sup>426</sup>. »

Les compagnons d'infortune reprennent la route et s'arrêtent dans un stationnement de centre commercial. Jean décide d'y jouer de la trompette pour ramasser de l'argent leur permettant de manger et de mettre de l'essence dans la voiture pour se rendre jusqu'à New York, où Carl envisage de jouer au Blue Note.

Une fois arrivés à la célèbre boîte de jazz new-yorkaise, les choses ne se déroulent toutefois pas comme Carl l'envisageait. Les deux musiciens ne sont malheureusement pas engagés et ils se retrouvent face à rien. Pour se tirer de l'impasse, Jean passe un coup de téléphone à une connaissance, Trent, qui les aide et fournit de l'héroïne à Carl. Ce dernier, en retour, lui joue de la trompette tout en admettant « qu'il était en train de jouer pour payer sa dope, son lit et son repas<sup>427</sup> ». Trent les héberge pour une nuit puis les aide à trouver un endroit sécuritaire où dormir dans leur voiture, en parlant aux bonnes personnes. Pour gagner de quoi payer leur nourriture et leur drogue, Carl et Jean jouent de leur instrument dans la rue. Le soir venu, ils mangent un peu puis se droguent en

---

<sup>426</sup> Michel Vézina, *Asphalte et Vodka*, op. cit., p. 62.

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 77.

compagnie de Trent : « Carl se shootait au moins deux fois par soir, et Jean fumait sans cesse<sup>428</sup>. » Le reste du temps, ils le passent à jouer de la musique.

Leur séjour à New York dure quelques semaines, au bout desquelles, Carl demande à Jean, peu de temps avant de partir : « Emmène-moé sul West Side, mon Ti-Jean. I'm beat ! Pis j'ai l'need de wèr mon vieux chum Herbert...<sup>429</sup> » Pour Carl, le lien avec Huncke est toujours présent bien que ce dernier soit mort en 2004, année où se déroule le roman. Carl se souvient que ceux qui l'initièrent à l'héroïne n'étaient nuls autres que Wallace et Kerouac, qu'il désire revoir. Il se souvient que ce dernier parlait comme lui et Jean, et qu'il venait du Québec : « J'veux wèr le gars qui parla comme moé j'parle pis comme toé itou... Qu'sa mère a v'na du Lower St. Lawrence comme toé itou<sup>430</sup> ». Jean écoute Carl se perdre dans ses souvenirs et tente de le rassurer comme il le peut : « Demain, Carl. Demain...<sup>431</sup> »

Peu de temps après cette conversation, Jean passe la nuit à réfléchir à sa génération. Selon lui, « chaque génération connaît à vingt ans un événement qui la marque à jamais et qui lui permet de comprendre et d'accomplir le départ de la génération qui la précédait<sup>432</sup> ». Or, pour sa génération, rien n'était advenu; il n'y avait pas eu de moment assez marquant contrairement à ce qui s'était produit pour la génération de Carl et la suivante. À preuve, le monde est encore le reflet de leurs visions, de leurs projets, auxquels des jeunes comme Jean se raccrochent.

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>431</sup> *Ibid.*

<sup>432</sup> *Ibid.*, p. 89.

Alors qu'il prend conscience que Carl n'en a plus pour longtemps à vivre, Jean reprend la route et sort « de New York rien que sur une gosse<sup>433</sup> » afin de ramener Carl à St. Louis d'Gaspé Peninsula, comme celui-ci le dit, à l'hôtel de son oncle Ti-Gérard, qui pourrait rappeler le frère de Kerouac, Gérard, figure de l'ange dans l'œuvre et la vie de l'auteur de Lowell. En route, Carl ne souffre pas de sevrage puisqu'il a eu le temps de faire des provisions d'héroïne pour se rendre jusqu'à la frontière. Après, il verra à Montréal. En conduisant la voiture, Jean se sent vivre « un peu comme Carl l'avait fait quarante ans avant<sup>434</sup> ». En route, les deux hommes font une pause pour boire de la Tequila Fizz et roulent ensuite tout en buvant de la vodka. Pendant que Jean doit réparer une crevaillon et que Carl continue à boire, il se met à pleuvoir. La pluie cesse au moment où Jean reprend le volant, ce qui l'enrage mais fait rire Carl.

Les deux musiciens sont heureux d'arriver à Montréal. Dès qu'ils sortent de la voiture, Jean contacte son ami Dubré. Il lui parle de Carl tout en lui demandant s'il peut lui filer des contacts pour se procurer de la drogue. En parlant de Carl, il évoque les relations de celui-ci avec les Beats et le compare, physiquement, à Burroughs, qui a servi de modèle pour le personnage, comme l'affirme Vézina :

J.-S.M. : Il y a des références à Burroughs...

M.V. : Bien, le personnage de Carl...

J.-S.M. : Carl, c'est Burroughs... Quand tu parles des gens qui sortent de l'Université Harvard avec des seringues dans les bras, c'est Burroughs ?

M.V. : Bien oui, complètement<sup>435</sup>.

---

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>435</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Michel Vézina*, *op. cit.*

À Montréal, Carl se sent perdu. La ville « avait tellement changé que ses souvenirs épars ne s'accordaient pas toujours avec ce qu'il voyait<sup>436</sup> ». Il est vrai que la ville qu'il a connue dans les années 1940, réputée pour ses bordels, n'est plus la même. Ce côté libertin a été effacé du paysage et des souvenirs, ce qui est dommage selon Vézina :

J.-S.M. : Les bordels montréalais, malheureusement époque oubliée. [...]  
M.V. : Complètement. Tu sais qu'entre le fleuve Saint-Laurent, la rue Sherbrooke, Papineau et la rue Saint-Laurent, en 1947 ou 48, il y avait 350 bordels reconnus. Ça fait du bordel en tabarnak, ça [...] Et ça dans notre histoire, [...] c'est sale un peu, alors...<sup>437</sup>

À Montréal, ils passent le plus clair de leur temps dans le studio d'enregistrement de Dubry, qui met sur bande leur musique. Pour les remercier, il leur offre deux contrats au Lion d'Or, une salle que Carl a bien connue et où il se sent chez lui. Les deux spectacles leur permettront de ramasser assez d'argent pour filer, par la suite, directement en Gaspésie. Pendant que Jean joue sur scène, au Lion d'Or, Carl se repose non loin, exténué. En l'écoutant jouer, il se reconnaît en lui : « S'il ne l'avait pas vu, Carl avait très bien entendu Jean qui avait joué comme un chaman en transe. Dans l'esprit du vieux, de plus en plus confus, c'était comme s'il s'était entendu lui-même<sup>438</sup> ». À la fin de la soirée, Jean prend la route après avoir transporté Carl endormi, avec l'aide d'un ami, et l'avoir installé dans la voiture sans le réveiller. En conduisant, il éprouve l'impression de se libérer « de lui-même<sup>439</sup> » et bien, qu'il n'ait pas dormi, il ne ressent pas la fatigue, « le sommeil lui apparaissant d'une futilité extraordinaire<sup>440</sup> ».

---

<sup>436</sup> Michel Vézina, *Asphalte et Vodka*, op. cit., p. 107.

<sup>437</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Michel Vézina*, op. cit.

<sup>438</sup> Michel Vézina, *Asphalte et Vodka*, op. cit., p. 113.

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>440</sup> *Ibid.*

En passant devant l'île Verte, où habite sa mère, il songe à arrêter la saluer, mais s'abstient de peur de l'effrayer par son allure et celle de Carl. Par contre, il fait escale à Trois-Pistoles et force Carl à sortir sur le quai. Ce dernier « aurait préféré continuer de rouler, même s'il comprenait l'excitation de Jean. Le jeune revenait lui aussi sur les lieux de son enfance<sup>441</sup>. » Pendant que Jean monte à bord d'un bateau et se souvient de ses jeunes jours, Carl danse avec la robe de Jayne Mansfield, qu'il a toujours conservée dans ses bagages depuis 1967. Quand Jean revient à la voiture au bout d'une heure, il retrouve Carl endormi, blotti contre le vieux bout de tissu.

De Trois-Pistoles, Jean et Carl se rendent à Rimouski. Jean y achète de la codéine pour Carl dans une pharmacie et des champignons hallucinogènes dans les toilettes d'un bar. La santé de Carl se détériore à vue d'œil, « comme si le mal qui le rongait avait décidé d'en finir<sup>442</sup> ». Alors qu'ils reprennent la route, Jean demande à Carl de cesser de l'appeler Ti-Jean. Ce dernier accepte à condition que Jean ne l'appelle plus Carl mais Charles : « J'veux ben arrêter d'te caller Ti-Jean, mais va falloir que toi, t'arrête de m'caller Carl. Icite, m'appelle Charles. Charles Leblanc<sup>443</sup>. » Comme chez Hamelin et chez Kerouac, il y a chez Vézina un jeu sémantique dans les prénoms. Lorsque Ti-Jean demande à Carl de laisser tomber le « Ti », il réclame la reconnaissance du « grand-père », il veut être perçu et reconnu en tant qu'homme et non plus comme un petit gars. De son côté, lorsque Carl change de prénom, il renoue avec son identité francophone. Il ne meurt pas assimilé, il a retrouvé son nom.

---

<sup>441</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>442</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>443</sup> *Ibid.*

En cours de route, Jean et Carl font une nouvelle pause et s'arrêtent sur la plage qui fait face à l'île au Massacre. Ils discutent du monde et de ses origines tout en faisant « un trip de mush<sup>444</sup> » qui dure toute la nuit. Le lendemain matin, les deux hommes se mettent torse nu et comparent leurs « tatous ». Pendant que Jean raconte à Carl l'histoire derrière son « tatou » Rox, ce dernier l'écoute « avec l'air de dire que le jeune lui ressemblait encore plus qu'il ne l'avait imaginé au départ de cette cavalcade insensée<sup>445</sup> ». Après cette discussion, ils reprennent la route lentement sous la pluie qui a commencé à tomber. Ils ne s'arrêteront plus qu'à l'embouchure de la rivière Matapédia, où Jean rencontre une putain qui lui rend un petit service dans un stationnement pendant que Charles dort<sup>446</sup>. Quand celui-ci se réveille, les deux hommes se louent une chambre dans un motel miteux. Charles, après avoir dansé un peu avec la robe de Jayne Mansfield, passe tout son temps à dormir : « épuisé, il ne restait jamais éveillé très longtemps. Il ne se piquait même plus. Et il ne fumait pas plus qu'il ne buvait. C'était presque fini<sup>447</sup>. » À vrai dire, Charles sent qu'il approche de sa destination finale : « La maison. Home. Le Paradis<sup>448</sup>. »

Dans le bar du motel, Jean fait la connaissance de Julie, la barmaid, avec qui il discute un peu. Il passe cependant le plus clair de son temps à veiller sur Charles : « Jean s'était mis à l'entière disposition de son vieil ami et il ne voulait surtout pas rater l'instant

---

<sup>444</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>445</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>446</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>447</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 134.

où ce dernier déciderait que la route s'arrêtait<sup>449</sup>. » En le regardant dormir, il l'associe à Walt Whitman, dont le recueil *Leaves of Grass*, qu'il avait lu « sur la recommandation de VLB<sup>450</sup> », fut longtemps « sa bible<sup>451</sup> » : « Il y avait, tant dans la poésie du premier que dans la musique du second, un amour profond de cette terre de même qu'une certaine idée du paradis mythique<sup>452</sup>. » Au chevet de Charles, il lui récite<sup>453</sup> aussi un poème de Pablo Neruda sur la mort<sup>454</sup>. Le voyage depuis New York a dans les faits duré trois semaines, le temps que Kerouac a pris pour écrire *On the Road*.

Quand Jean comprend que son ami n'en a plus que pour quelques heures à vivre, il l'installe dans la voiture et se met à rouler sur la route 132 avant de bifurquer, après une heure, sur un chemin qui s'enfonce dans la forêt. C'est la fin : « Charles Leblanc mourut comme une fleur fanée tombe au sol. Il fit entendre une note finale, un *si* bémol, tous pistons ouverts. Une note faible poussée par un vieux poumon qui se vide de son dernier souffle<sup>455</sup>. » En sortant de la voiture pour dégager le passage, Jean croit apercevoir la silhouette d'un homme nu puis, plus tard, alors qu'il se fraie à nouveau un chemin, il entend des craquements dans les bois qui proviennent de « la grande mère Ourse<sup>456</sup> ». Finalement, quand il sort du véhicule pour la troisième fois, il trébuche sur le cadavre d'un faon.

---

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>451</sup> *Ibid.*

<sup>452</sup> *Ibid.*

<sup>453</sup> Aucun livre n'est lu dans le roman de Vézina. Pourtant, Jean affirme que, pour lui, la lecture est plus forte que la drogue. *Ibid.*, p. 16.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>456</sup> *Ibid.*

Pour rendre hommage à son défunt ami, Carl s'adresse à lui à voix haute « comme si le vieux pouvait encore entendre<sup>457</sup> » et lui confie ses sentiments. Quand il a terminé son discours, il pousse un hurlement. En écho, un coyote lui répond. Au cri de ce dernier se mêle un curieux air de trompette auquel Jean réplique avec son instrument. Au lever du soleil, Jean reprend le kesse de Charles, oublié sur la pelouse et retourne dans la voiture. Pendant qu'il fume un joint, un aigle se pose « sur la cime d'un des rares arbres encore debout dans cette forêt<sup>458</sup> ». Le glapissement de l'aigle ressemble « à certains sons que Jean avait entendu Charles sortir de sa trompette<sup>459</sup> ». Jean l'écoute longuement et lui répond ensuite avec sa trompette. En entendant le son de l'instrument, l'oiseau se tait « puis, en prenant son envol, vint passer tout près de Jean<sup>460</sup> ».

Après cette aventure, Jean dort un peu. Plus tard, il retourne au motel, où il retrouve Julie, la barmaid. Il lui commande quelques vodkas, pleure dans ses bras, puis raconte son histoire, qu'un écrivain de passage, alors en route pour Percé, note. Une fois son récit terminé, Jean s'empare de la trompette de Charles et se met à en jouer jusqu'à l'aube : « Il improvisait, les notes arrivaient, comme ça. [...] On aurait dit le cri d'un aigle<sup>461</sup>. » Au son de sa musique, Julie se met à danser. Quand il cesse de jouer, elle s'approche de lui et le serre contre elle.

---

<sup>457</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>459</sup> *Ibid.*

<sup>460</sup> *Ibid.*

<sup>461</sup> *Ibid.*, p. 158.

Par son roman, Michel Vézina prouve que la littérature québécoise contemporaine ne se limite pas à ce qu'en dit Victor-Lévy Beaulieu. À ce titre, dans *Asphalte et Vodka*, il y a la présence d'une figure du père, V.-L.B. lui-même, et du grand-père, Charles Leblanc. Celui-ci est directement associé à Kerouac et à la Beat Generation, dont il est lui-même, à sa manière, « un reliquat<sup>462</sup> ». L'identité du jeune protagoniste, Jean Gagné, se construit donc à partir de ses héritages masculins. En effet, Victor-Lévy Beaulieu, l'homme autant que son univers romanesque, sert de modèle, de mentor à Jean Gagné. C'est lui qui l'initie à la vie et à la littérature, et c'est en suivant ses conseils et les traces d'un de ses personnages que le jeune Jean quitte l'école et prend la route de Montréal pour vivre ses rêves. La trompette reçue en héritage de son grand-père biologique<sup>463</sup>, lequel est absent de sa vie, l'accompagne en revanche dans son périple.

Son vrai grand-père, qui lui manque au cours de sa jeunesse, il le trouve en la personne de Charles Leblanc, alias Carl White. Celui-ci s'avère plus qu'un musicien ou un simple collègue de travail. Pour Jean Gagné, Charles Leblanc devient en effet rapidement un modèle. Le genre de vie qu'il a vécu intéresse et fascine le jeune homme, même s'il n'est pas certain que toutes les histoires racontées soient vraies, ce qui, de toute manière, ne le préoccupe pas : « C'est p'têt d'la bullshit, mais j'm'en câlisse<sup>464</sup>. » Jean s'identifie à Charles et marche dans son sillon. De son côté, ce dernier se reconnaît dans le jeune musicien. L'un et l'autre cherchent en fait l'approbation de leur compagnon de route. Pour ce faire, le jeune demande à son aîné de ne plus l'appeler Ti-Jean, et ce

---

<sup>462</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 102.

dernier, de son côté, ne veut plus être identifié par son prénom anglais, ce que tous les deux conviennent de faire sans hésiter.

Le mode de vie et la philosophie que Jean et Charles partagent, où se côtoient drogue, route, femmes et musique, correspond à celui des amis de Charles, de Kerouac et des Beats. Pour eux, la Beat Generation, c'est d'abord et avant tout un univers relié à la drogue et au jazz. Les deux compagnons, à leur manière, sont des Beats. Leur « pays », leur famille, c'est l'Amérique des Beats. Ils ne se limitent pas aux frontières politiques, et circulent sur le territoire, à l'instar des Beats, comme s'ils étaient partout chez eux. Peu importe l'endroit où ils arrivent, ils s'installent et s'approprient les lieux sans se sentir étrangers. Ils sont chez eux en Amérique.

Leur américanité passe par la Beat Generation, à laquelle ils adhèrent plus que jamais, 50 ans après sa création. La Beat Generation, comme c'était le cas chez Hamelin, sert de modèle aux jeunes comme Jean Gagné et Luc Blouin, et leur permet de trouver et d'assumer pleinement leur identité, leur moi véritable, sans ressentir cette peur d'être assimilé. Grâce aux Beats, qui sont maintenant des grands-pères, ils redécouvrent l'Amérique du Nord et se la réapproprient, s'y sentant chez eux partout. Leur Amérique est contre-culturelle.

Il est intéressant de souligner que Michel Vézina a rencontré Allen Ginsberg au cours de sa vie, et qu'il a visité le Napora Institute, où se trouve la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics, et y a suivi un stage. Il y a aussi rencontré, entre autres, Hunter

S. Thompson et John Giorno, écrivains qui ont gravité autour de la Beat Generation : « J'ai passé une semaine avec Ginsberg au Naropa Institute, à Boulder<sup>465</sup>. » Vézina a aussi tenté, en vain, de rencontrer Burroughs, qu'il préfère aux autres Beats. Pour ce qui est de Kerouac, il l'intéresse principalement en regard de ses racines québécoises. À l'instar des Beats, Vézina a aussi vécu sur la route, aux côtés du groupe de musique punk français Béruriers noirs. Par son roman, il démontre que les Beats étaient des précurseurs.

---

<sup>465</sup> Jean-Sébastien Ménard, *Entrevue avec Michel Vézina, op. cit.*

Les écrivains québécois, principalement à partir de 1980, découvrent leur américanité et le font, en partie, en passant par le relais de Jack Kerouac et de la Beat Generation. Que ce soient Jacques Poulin, Réjean Ducharme, Dany Laferrière, Louis Hamelin ou Michel Vézina, tous s'intéressent à des aspects et à des auteurs particuliers de ce mouvement et les mettent en scène dans leur fiction. Ils puisent dans la Beat Generation des éléments qui définissent leur rapport au continent et à son imaginaire. Les auteurs et les œuvres à l'étude au sein de ce chapitre illustrent très bien cette filiation qui inscrit le roman québécois contemporain dans une continuité avec le courant Beat sans pour autant copier ce qui s'est fait aux États-Unis.

Pour en arriver à un panorama qui démontrerait l'étendue de ce phénomène, il faudrait analyser l'écho de la Beat Generation chez des auteurs comme Guillaume Vigneault, qui écrit un roman de la route avec *Chercher le vent*<sup>466</sup>; Robert Baillie, qui écrit un roman où apparaît le Beat Hotel de Paris avec *Boulevard Raspail*<sup>467</sup>; Nicolas Dickner, qui redéfinit la route et évoque Kerouac dans *Nikolski*<sup>468</sup>; Daniel Poliquin, qui a écrit, après avoir traduit Kerouac, un roman s'intitulant *Visions de Jude*<sup>469</sup>, empruntant ainsi la formule utilisée par l'auteur de Lowell; Louis Gauthier, qui écrit un roman de la route et de la recherche spirituelle avec *Voyage en Irlande avec un parapluie*<sup>470</sup>; Michel Garneau, qui a consacré et lu un long poème dédié à Kerouac sur les ondes de la radio de Radio-Canada en 2000<sup>471</sup>; et Jean-François Chassay, dont le roman *L'angle mort*<sup>472</sup>

---

<sup>466</sup> Guillaume Vigneault, *Chercher le vent*, Montréal, Boréal, 2003.

<sup>467</sup> Robert Baillie, *Boulevard Raspail*, Montréal, XYZ, 2001.

<sup>468</sup> Nicolas Dickner, *Nikolski*, Québec, Alto, 2005.

<sup>469</sup> Daniel Poliquin, *Visions de Jude*, Montréal, Québec/Amérique, 1990.

<sup>470</sup> Louis Gauthier, *Voyage en Irlande avec un parapluie*, Montréal, VLB Éditeur, 1984.

<sup>471</sup> Michel Garneau, « Jack Kerouac », dans le cadre de l'émission radiophonique *Les Décrocheurs d'étoiles*, Montréal, Radio-Canada, 10 mars 2000, 000310-11A.

renvoie à William Gaddis, qui a fréquenté la Beat Generation durant les années 1950 et qui figure dans *The Subterraneans*, de Jack Kerouac. Il faudrait aussi s'intéresser à la littérature des femmes et à des auteures telles Monique Larue, qui a écrit un *road-novel* à la Kerouac avec *Les faux-fuyants*<sup>473</sup>; Michèle Lalonde, qui a été rapprochée de la Beat Generation par Robert F. Barsky, lors d'un séminaire consacré à la question et tenu en 2004 à l'Université Vanderbilt, aux États-Unis<sup>474</sup>; et Josée Yvon, compagne de vie du poète Denis Vanier avec qui elle a vécu à la Beat. Finalement, il faudrait étudier le catalogue complet des éditions Docteur Sax<sup>475</sup>, qui emprunte son nom à un titre de roman de Jack Kerouac.

Les auteurs québécois s'intéressent grandement au mouvement de Kerouac sans toutefois s'y perdre. Tous conservent leur propre écriture, leur propre style, leur propre voix. Sans emprunter la route des Beats, ils les suivent à leur manière. Jacques Poulin, tout en traversant l'Amérique, s'intéresse ainsi à Lawrence Ferlinghetti, à Georges Whitman et leurs librairies, City Lights Books et Shakespeare and Company. Dans *Volkswagen Blues*, le personnage Jack Waterman rencontre l'auteur de *Coney Island of the Mind*, Ferlinghetti, visite sa librairie, City Lights, et nomme Shakespeare and Company qui est, par ailleurs, la librairie préférée du chauffeur du bibliobus dans *La tournée d'automne* et un commerce que visite le personnage Jimmy dans *Les yeux bleus de Mistassini*. Poulin fait aussi mention de City Lights dans son roman, *La traduction est*

---

<sup>472</sup> Jean-François Chassay, *L'angle mort*, Montréal, Boréal, 2002.

<sup>473</sup> Monique Larue, *Les faux-fuyants*, Montréal, Québec/Amérique, 1982.

<sup>474</sup> Dans son cours, Robert F. Barsky parlait aussi de *La Petite Vie* en rapport à la Beat Generation. Voir [http://www.vanderbilt.edu/french\\_ital/barsky](http://www.vanderbilt.edu/french_ital/barsky)

<sup>475</sup> Les éditions Docteur Sax ont publié entre autres Denis Vanier, Malcolm Reid, François Mailhot et Nicolas Kis. Son fondateur est l'écrivain Martin Pouliot.

*une histoire d'amour*. Ces deux librairies, City Lights et Shakespeare and Company, vont de plus servir de modèle pour la librairie du Vieux-Québec, dont le propriétaire est Jack Waterman.

Pour ce qui est de Réjean Ducharme, il s'intéresse à ce qui se produit une fois le périple terminé, une fois les routards revenus du bout de la route. Il écrit en ce sens *Dévadé*, qui constitue le roman par excellence de l'après-route. Les personnages qu'il met en scène rappellent ceux à la fois fictifs et réels de la Beat Generation. On peut en effet rapprocher Bottom de *Sal Paradise* – Jack Kerouac, Bruno de Dean Moriarty – Neal Cassady, ainsi qu'Adé de Carl Solomon. Chez Ducharme comme chez les Beats, au bout de la route, il y a la désillusion, le constat d'échec du rêve américain. Avec *Dévadé*, Ducharme revient donc au roman après une longue période de silence et se tourne vers l'Amérique. Il est intéressant de noter, en ce sens, qu'il inscrit à nouveau la Beat Generation dans *Gros Mots*<sup>476</sup>, où il utilise, à un endroit dans le roman, le terme beatnik.

Du côté de Dany Laferrière, Kerouac apparaît comme celui qui a trouvé le lien entre la campagne et la ville : la voiture. Laferrière s'intéresse à Kerouac, dans *Cette Grenade dans la main d'un jeune homme est une arme ou un fruit ?*, où il expose sa vision de l'auteur de Lowell, qu'il associe entre autres à l'espace, à la route et au rythme. Pour lui, Kerouac est un auteur profondément marqué par la culture noire, qui a voulu écrire l'élégance d'être Noir. De plus, Laferrière, à l'instar de Kerouac, est un immigrant, et ses romans participent tous à un projet autobiographique, comme chez Kerouac, et composent, lorsque mis bout à bout, une grande fresque mi-réelle, mi-rêvée de sa vie.

---

<sup>476</sup> Réjean Ducharme, *Gros Mots*, Paris, Gallimard, 1999, p. 43.

Dans cette série d'œuvres, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* s'inscrit particulièrement dans une continuité directe avec la Beat Generation et Kerouac pour ce qui est du jazz, du rêve, du nomadisme intellectuel, de la fierté d'avoir écrit un roman rapidement et du rapport à la religion. Il demeure intéressant de rappeler que, pour Laferrière, la Beat Generation et Kerouac jouent un rôle majeur dans l'affirmation de l'américanité québécoise.

Chez Louis Hamelin, qui se considère parent des héritiers de Kerouac, la Beat Generation est très présente d'abord par Kerouac, qui apparaît dans *La rage* et *Le voyage en pot*, dans lesquels Hamelin parle de la Beat Generation et de Burroughs; *Le soleil des gouffres*, où Hamelin nomme Ferlinghetti et City Lights Books; ainsi que dans *L'humain isolé*. Chez Hamelin, le plus souvent, Kerouac incarne, comme chez Beaulieu et Archambault, le symbole du malheur des Canadiens français. La présence de la Beat Generation dans ses romans passe aussi et surtout par Ken Kesey, l'autre écrivain et compagnon de route de Neal Cassady. À l'instar de Kerouac, Kesey apparaît dans plusieurs oeuvres d'Hamelin, telles *La rage*, *Ces spectres agités*, *Cowboy*, *L'humain isolé* et principalement *Le joueur de flûte*, où presque tous les adeptes de la Beat Generation – Kerouac, Ginsberg, Cassady, Burroughs – sont nommés. Ce roman, au sein duquel Ken Kesey se cache sous le personnage de Forward Fuse-Mister Big, met en scène les héritiers de la Beat Generation. Parmi ces derniers, Ti-Luc Blouin, le protagoniste, prend confiance en lui et s'affirme après avoir découvert son identité et son américanité, reliées à Kesey et à la Beat Generation qui font symboliquement pour lui et sa génération office de « joueurs de flûte », de modèles à suivre.

Chez Michel Vézina, la Beat Generation sert aussi de modèle. Carl White/Charles Leblanc, un vieux musicien québécois qui a côtoyé Kerouac et ses amis dans son jeune âge, tient le rôle du grand-père et se reconnaît dans sa descendance, soit dans son compagnon de route, Jean Gagné, avec qui il sillonne l'Amérique, joue de la musique, boit de l'alcool et se drogue. White est un produit de la Beat Generation, mouvement qui fascine et inspire le jeune Gagné. En fait, ce dernier adhère à la philosophie et à la manière de vivre des Beats et de Carl White en ce qui concerne l'alcool, la drogue, les femmes, la musique et la route. Jean Gagné tente en ce sens de la perpétuer. Il est ainsi, à l'instar de Luc Blouin, un héritier de Kerouac et de la Beat Generation.

L'américanité québécoise du roman contemporain s'inscrit donc, en passant par le relais de la Beat Generation, dans une perspective contre-culturelle et témoigne d'une Amérique du Nord reliée non seulement par des routes, mais aussi par des auteurs et un imaginaire où les cultures ainsi que les langues se croisent et où les identités s'additionnent sans s'annuler, comme l'affirme Dany Laferrière :

J'ai pour principe de ne jamais soustraire, mais plutôt d'additionner. Je ne suis pas en train de soustraire la France de mon esprit, ni la Suisse, ni la Belgique [...]. Il faudrait être con après avoir passé toute ma vie dans cette culture, et avec l'héritage de mes ancêtres pour l'éliminer. [...] J'additionne la France et la Suisse, qui m'ont donné Voltaire [...], Diderot [...], ainsi que tous ces livres étrangers traduits en français [...]. Toutes ces choses sont presque consubstantielles à moi, et c'est le bagage que j'apporte en Amérique<sup>477</sup>.

---

<sup>477</sup> Dany Laferrière cité par Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière : la dérive américaine*, op. cit., p. 79.

## Conclusion

L'inscription de la Beat Generation, en fait d'une partie importante de la culture littéraire du continent nord-américain, dans le roman québécois contemporain constitue une trame importante de la littérature québécoise. Au cours des chapitres précédents, je me suis appliqué à étudier non pas la réception de ce mouvement au Québec lors de son émergence dans les années 1950, mais bien sa réappropriation postérieure qui s'est déroulée en trois temps, et ce, particulièrement après l'entrevue de Jack Kerouac par Fernand Séguin, le 7 mars 1967. À la suite de ce passage de l'écrivain Beat à la télévision française de Radio-Canada, les auteurs d'ici se sont intéressés davantage à ce groupe d'écrivains américains issus de la Beat Generation allant jusqu'à les inscrire significativement dans leurs œuvres.

Dans un premier temps, des écrivains comme Claude Péroquin, Lucien Francoeur, Jean-Paul Daoust, Denis Vanier et Raoul Duguay, ont reproduit et vécu à leur manière la mode beatnik et la philosophie qui s'y rattache. Tenants de la « vécritude », ils ont revendiqué leur filiation, dans leur vie et dans leur œuvre, avec la Beat Generation et la contre-culture qui l'a suivie, cherchant à reproduire ici ce qui avait été fait là-bas. Le point culminant de cette période est sans contredit la Rencontre Internationale de la Contre-Culture, tenue à Montréal en 1975 où des auteurs québécois<sup>1</sup> ont pu rencontrer Allen Ginsberg et Williams Burroughs. Cette réappropriation s'est donc vécue sur deux plans. D'abord, en ce qui a trait aux œuvres littéraires elles-mêmes, qui s'inscrivent dans

---

<sup>1</sup> Denis Vanier et William Burroughs auraient même envisagé écrire une œuvre ensemble avec Paul Chamberland. Voir les *Fonds Denis Vanier 1957-2000* à la Bibliothèque Nationale du Québec, Montréal. Le projet ne s'est toutefois jamais réalisé.

une même perspective de libération de l'être sous tous ses aspects et de recherche acharnée de soi : entre autres par l'utilisation de drogues et par la méditation ou encore par une quête spirituelle. Puis, l'appropriation s'est vécue en rapport à la manière de s'habiller et de vivre au quotidien. Au cours des années 1970, il fut donc question d'une « nouvelle culture » émergente<sup>2</sup>, définie comme une culture qui n'entendait pas

Reproduire le calque, d'ailleurs impossible, de la société préindustrielle. Elle tend plutôt à s'inspirer de certaines valeurs mises en relief par la tradition préindustrielle, à faire revivre des modes de pensée et de comportement auxquels cette dernière attachait de l'importance. C'est ainsi, par exemple, que pour contrer la tendance de la modernité industrielle à construire des mégapoles de béton et d'acier, où la pollution sous toutes ses formes vicie l'atmosphère, où les rapports humains se font anonymement à travers l'épais écran d'une paperasserie bureaucratique, où le travail à la chaîne devient un véritable esclavage, la nouvelle culture pousse ses adeptes à se réfugier à la campagne, à se débarrasser le plus possible des polluants de toutes sortes, à se grouper en petites communautés humaines où règnent les contacts directs, la chaude solidarité et le partage social, à s'exprimer dans des formes libres et créatrices de travail artistique et artisanal<sup>3</sup>.

Il est très révélateur de noter que Lucien Francoeur, Claude Péloquin, Raoul Duguay, Denis Vanier et Jean-Paul Daoust se considèrent Beat ou à tout le moins comme des membres de cette famille, de cette mouvance. Ils se sont non seulement identifiés à la Beat Generation, ils se la sont appropriée et ont tenté de la reproduire ici, au Québec.

Dans un deuxième temps, en partie parallèle au premier, des écrivains québécois, dont Victor-Lévy Beaulieu, Gilles Archambault et Jean-Noël Pontbriand, vont se servir de Kerouac comme d'un miroir pour mieux parler d'eux-mêmes. Ils vont ainsi

---

<sup>2</sup> Louise Godin, « Le mythe du cowboy », dans le cadre de l'émission radiophonique *Horizons*, Montréal, Radio-Canada, 25 mars 1971, archives CBC30DF.

<sup>3</sup> Jacques Lazure, « Les affinités du Québec avec la Nouvelle Culture », dans Ghislaine Houle et Jacques Lafontaine, directeurs, *Écrivains Québécois de Nouvelle Culture*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1975, p. XXX.

s'intéresser à la figure emblématique de cet auteur qui devient alors l'incarnation du fait français en Amérique, menacé d'assimilation par la majorité anglophone. Kerouac est ainsi perçu comme le double de l'écrivain québécois en qui s'incarne tout le malheur du peuple canadien-français. Il est vu comme le modèle à ne pas imiter, à fuir pour ne pas finir comme lui, anéanti, misérable et assimilé. Beaulieu va même aller jusqu'à réclamer l'annexion de Kerouac à la littérature québécoise au titre du plus grand écrivain de l'impuissance, à lire sans faute en tant qu'anti-modèle. Ces revendications vont atteindre un sommet lors de la Rencontre Internationale Jack Kerouac, tenue à Québec en octobre 1987, lorsque ce dernier provoque un débat autour de la question avec entre autres Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti et Gerald Nicosia, eux-mêmes en total désaccord avec lui. Avec Beaulieu, Archambault et Pontbriand, ce sont les racines franco-canadiennes de Kerouac qui refont surface, présentent de l'intérêt et sont l'objet d'une réappropriation de leur part. La Beat Generation ne les intéresse pas ou les intéresse peu, bien qu'ils en parlent et l'inscrivent dans leur œuvre. Pour eux, Kerouac est intéressant, a priori, parce qu'il vient du Québec.

Dans un troisième et dernier temps, Jack Kerouac et la Beat Generation deviennent un relais de l'américanité québécoise. En effet, des auteurs québécois, avec en tête Jacques Poulin, s'inscrivent, grâce à eux, dans la culture littéraire du continent. Ces derniers, contrairement à ce qui s'est produit au cours des années 1970, ne tentent pas de reproduire la manière de vivre et d'écrire Beat. En fait, pour eux, Kerouac n'est plus seulement un Canadien français en exil ou le double de l'écrivain québécois. Les écrivains de cette mouvance qui commence véritablement avec *Volkswagen Blues* vont

ainsi s'intéresser à Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Neal Cassady, Humbert Huncke et Ken Kesey, pour les inscrire au sein de leur fiction. Chaque auteur, en réalité, puise dans la Beat Generation des éléments qui l'intéressent et qu'il utilise par la suite comme matériel romanesque. Le passage par la Beat Generation s'effectue différemment d'un auteur à l'autre, et ancre celle-ci dans l'imaginaire du continent. La filiation qui s'établit ainsi entre les deux littératures démontre que Victor-Lévy Beaulieu n'avait pas tort lorsqu'il affirmait, au début des années 1970, que le Québec était contre-culturel. Il va de soi que, en s'affiliant à la Beat Generation et en la faisant apparaître dans leurs œuvres, les auteurs du Québec inscrivent leur production romanesque dans une perspective nord-américaine et contre-culturelle.

L'américanité québécoise dont ces auteurs proviennent serait donc garante d'une Amérique plurielle. Le Québec et sa culture, à l'image de ce qui s'est produit en sein de la Beat Generation, elle-même en grande partie composée d'enfants d'immigrants, n'y sont pas dissous ou assimilés dans un *melting pot*, bien au contraire. Être d'Amérique ne signifie pas ici oublier d'où l'on vient, mais bien être tout ce que l'on est : les différentes identités s'additionnent !

Ce relais américain n'efface donc pas l'européanité québécoise, contrairement à ce que plusieurs théoriciens ont pu craindre en ce qui a trait à l'américanité, puisque la Beat Generation s'inscrit elle-même en lien direct avec des auteurs tels Céline, Artaud, Proust, Cocteau, Dostoïevski, Rabelais, Balzac, Prévert et Rimbaud qui apparaissent constamment dans leurs œuvres et leur servent de modèle. À vrai dire, la Beat Generation

peut être vue, en raison de l'abondance de ses renvois à la littérature européenne, comme un guide pour aborder celle-ci. La Beat Generation est donc ainsi à la fois un relais pour découvrir l'américanité québécoise et l'occasion de redécouvrir l'Europe par une approche différente.

Dans « Le cul du monde », Christian Rioux affirme que Kerouac « réinventa à sa manière le mythe américain<sup>4</sup> ». Selon lui, Kerouac et ses parents, alors qu'ils s'étaient installés à Lowell pour faire fortune, ne pouvaient pas faire marche arrière et revenir au Québec seulement parce qu'ils n'avaient pas réussi à s'enrichir. Leur rêve américain n'était qu'un cauchemar. Comme le souligne Rioux : « Ceux qui, comme mon arrière-grand-mère, revinrent au pays contribuèrent à fonder le Québec moderne. À sa façon, l'auteur de *On the Road* donna raison aux centaines de milliers de Canadiens français venus participer au rêve américain<sup>5</sup>. » Kerouac, par son œuvre et par sa vie, avec la Beat Generation, se révèle être une porte d'entrée sur le chemin d'une Amérique autre que celle des républicains et des démocrates. Kerouac et la Beat Generation appellent ainsi à la suite de Whitman, de Thoreau et de nombreux autres auteurs, à une redéfinition de l'Amérique et de sa manière de vivre : refus de l'unidimensionnel, conscience écologique, reconnaissance des autochtones et de leurs cultures, exploration de l'univers des drogues ainsi que libération sexuelle.

Dans *Québécois et Américains*, Yves Roby écrit :

Très tôt les écrivains soulignent que la maladie du « yankisme » se répand dans les villages et campagnes du Québec. Ils attribuent ce phénomène à

---

<sup>4</sup> Christian Rioux, « Le cul du monde », *Carnets d'Amérique*, Montréal, Boréal, 2005, p. 30.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 35.

l'attrait qu'exercent sur le peuple, la presse, la radio, le théâtre, le catalogue, la réclame et les produits standardisés américains. L'américanisme culturel, s'écrie Édouard Montpetit, « entre, non pas comme un voleur, mais comme un gangster, l'arme au poing, des quantités d'armes ». Selon les élites, l'émigré et le Franco-Américain, simples victimes, ne jouent aucun rôle direct dans la pénétration culturelle américaine au Québec. Et pourtant ! Mais cela est une autre histoire qui reste à écrire<sup>6</sup>.

Cette autre histoire, elle atteint avec Kerouac un sommet inégalé. Ce dernier, avec les Beats, fait office au sein de la littérature québécoise contemporaine de « joueurs de flûte<sup>7</sup> », pour reprendre l'expression de Louis Hamelin. Dans son sillage, les auteurs québécois découvrent leur américanité et, grâce à lui, s'inscrivent dans l'imaginaire du continent nord-américain.

Il serait vraiment intéressant de voir publier des traductions françaises des œuvres de la Beat Generation qui soient plus proches du français du Québec, là où l'on parle réellement français selon Jack Kerouac<sup>8</sup>. Et il serait d'autant plus pertinent, comme le suggérait Dany Laferrière, de voir si, une fois ses œuvres mieux connues, cette génération occuperait alors une place encore plus grande dans l'affirmation de l'américanité québécoise.

---

<sup>6</sup> Yves Roby, « Émigrés canadiens-français, franco-américains de la Nouvelle-Angleterre et images de la société américaine », dans Yvan Lamonde et Gérard Bouchard, dir., *Québécois et Américains*, Saint-Laurent, Québec, Fides, 1995, p. 151.

<sup>7</sup> Louis Hamelin, *Le joueur de flûte*, Montréal, Boréal, 2001.

<sup>8</sup> Jack Kerouac, « Conversation with Kerouac », *Lowell Sun*, September 20, 1962. Ce texte est retranscrit dans Paul Maher, Jr., Ed., *Empty Phantoms : Interviews and Encounters with Jack Kerouac*, op. cit., p. 207.

## BIBLIOGRAPHIE :

### a) Corpus des œuvres :

#### 1) Œuvres littéraires québécoises :

Archambault, Gilles. *Le voyageur distrait*. Montréal, L'Hexagone, « Typo », 1988 [1981], 147 p.

— *De l'autre côté du pont*. Montréal, Boréal, 2004, 195 p.

— *L'Obsédante Obèse et autres agressions*. Montréal, Boréal, 1996 [1987], 145 p.

Baillie, Robert. *Boulevard Raspail*. Montréal, XYZ, 2001, 171 p.

Beaulieu, Victor-Lévy. *Jack Kerouac, essai-poulet*. Montréal, Stanké, 1988 [1973], 261 p.

Bessette, Gérard, *Le libraire*. Paris, Julliard, 1960, 173 p.

Chassay, Jean-François. *L'angle mort*. Montréal, Boréal, 2002, 326 p.

Daoust, Jean-Paul. *L'Amérique : poème en cinémascope*. Montréal, XYZ éditeur, 2003, 319 p.

— *Cobra et colibri*. Montréal, Éditions du Noroît, 2006, 242 p.

— *Les lèvres ouvertes*. Outremont, Lanctôt Éditeur, 2001, 64 p.

— *Les versets amoureux*. Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2001, 180 p.

— *Poèmes de Babylone*. Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1982, 60 p.

— *Roses Labyrinthes*. Paris, Castor Astral, 2002, 87 p.

Dickner, Nicolas. *Nikolski*. Québec, Alto, 2005, 325 p.

Drill, Jack. *Steak haché*. Montréal, Steak Haché Fanzine, 2006.

<http://www.bibliopolis.net/steakhache/>

Ducharme, Réjean. *Gros Mots*. Paris, Gallimard, 1999, 310 p.

- *Dévadé*. Paris, Gallimard, 1990, 279 p.
- *L'avalée des avalés*. Paris, Gallimard, 1966, 281 p.
- *Le nez qui voque*. Paris, Gallimard, 1967, 274 p.
- *Les enfantômes*. Paris, Gallimard, 1976, 283 p.
- *L'hiver de force*. Paris, Gallimard, 1973, 282 p.
- *Va savoir*. Paris, Gallimard, 1994, 266 p.
- Duguay, Raôul. *Alllo toutlmond*. Mississauga, Capitol, 1975.
- *Caser*. Les disques Pingouin, 1999.
- *Chanteur de pommes*. Montréal, Trente-Trois, 1977.
- *Entre la lettre et l'esprit*. Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2001, 81 p.
- *Lapokalipsô*. Montréal, Éditions du Jour, 1971, 333 p.
- *L'infonie : le bouttt de touttt*. Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2000, p 3+3+3/3.
- *Manifeste de l'infonie : toutartbel*. Montréal, Éditions du Jour, 1970, 119 p.
- *Musiques du Kebek*. Montréal, Éditions du Jour, 1971, 331 p.
- *Nu tout nu : le rêveur réveillé*. Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1997, 205 p.
- *O ou l'invisible enfant*. Montréal, Office national du film du Canada, 1972.
- *Or le cycle du sang dure donc (poèmes érotiques)*. Montréal, Les Éditions Estérel, collection « quoi », 1967, 94 p.
- *Réveiller le rêve ; suivi de Ruts et de ; Or le cycle du sang dure donc*. Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1996, 364 p.
- *Ruts (poèmes érotiques)*. Montréal, Les Éditions Estérel, 1966, 90 p.
- *Vivant avec toullmond*. Mississauga, Capitol, 1978.

- Ferron, Jacques. *L'amélanchier*. Montréal, Éditions du Jour, 1970, 163 p.
- Francoeur, Lucien. « Résolument moderne » dans *Arcade*. Montréal, printemps 1982, pp 21-24.
- . *25 poètes québécois 1968-1978, anthologie*. Montréal, Hexagone, 1989, 193 p.
- . *5-10-15*. Montréal, D.Laliberté, 1972, non paginé.
- . *A propos de l'été du serpent*. Talence, Éditions du Castor Astral, 1980, 96 p.
- . *Chants de l'Amérique inavouable*. Montréal, VLB, 2002, 202 p.
- . *Clo la Gitane : poèmes d'amour*. Montréal, Éditions Trait d'union, 2001, 131 p.
- . *Entre Cuir et Peau*. Montréal, Éditions TYPO, 2005, 272 p.
- . *Exit pour nomades*. Trois-Rivières, Écrits des Forges , 1991 [1985], 134 p.
- . *Express pour l'Éden*. Trois-Rivières, Écrits des Forges ; Pantin, France, Le Temps des cerises, 2001, 92 p.
- . *L'instantanéité créatrice : mémoire présenté à l'Université du Québec à Trois-Rivières comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires*. Sainte-Foy, Université du Québec, 1984, 121 p.
- . *Le calepin d'un menteur*. Montréal, Editions Cul-Q , 1977, non paginé.
- . *Les grands spectacles*. Montréal, Éditions de l'Aurore , 1974, 118 p.
- . *Les néons las*. Montréal, L'Hexagone, 1978, 110 p.
- . *Les rockeurs sanctifiés*. Montréal, L'Hexagone, 1982, 350 p.
- . *Minibrixes réactés*. Montréal, l'Hexagone, 1972, p.
- . *Perfecto Nuit*. Montréal, VLB éditeur , 1988, 68 p.
- . *Rock-désir*. Montréal, VLB éditeur , 1984, 188 p.
- . *Si Rimbaud pouvait me lire*. Saint-Lambert, Editions du Noroît , 1987, 121 p.

- *Suzanne, le cha-cha-cha et moi*. Montréal, L'Hexagone, 1975, 87 p.
- *Travaux publics : Ars poetica!* Paroisse Notre-Dame-des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2002, 98 p.
- et Pélieu, Claude. *Ne cherche rien ailleurs qu'ici*. Montréal, Éditions Trait d'union, 1999, 110 p.
- Gauthier, Louis. *Voyage en Irlande avec un parapluie*. Montréal, VLB, 1984, 75 p.
- Geoffroy, Louis. *Le saint rouge et la pécheresse : poèmes 1963-1974*. Montréal, L'Hexagone, 1990, 215 p.
- Godbout, Jacques. *La concierge du Panthéon*. Paris, Seuil, 2006, 149 p.
- *Salut Galarneau !* Paris, Seuil, 1967, 154 p.
- Hamelin, Louis. *Betsi Larousse*. Montréal, XYZ, 1994, 323 p.
- *Ces spectres agités*. Montréal, XYZ, 1991, 282 p.
- *Cowboy*. Montréal, XYZ, 1992, 437 p.
- *L'humain isolé*. Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006, 107 p.
- *La rage*. Montréal, Québec/Amérique, 1989, 405 p.
- *Le joueur de flûte*. Montréal, Boréal, 2001, 239 p.
- *Le soleil des gouffres*. Montréal, Boréal, 1996, 372 p.
- *Le voyage en pot*. Montréal, Boréal, 1999, 229 p.
- « Autoportrait », *Lettres québécoises*, no 58. Montréal, été 1990.
- Laferrière, Dany. *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?* Montréal, VLB éditeur, 2002 [1993], 354 p.
- *Comment faire l'amour avec un Nègre sans se fatiguer*. Montréal, VLB, 1985, 151 p.
- *Eroshima*. Montréal, VLB éditeur, 1987, 171 p.

- *J'écris comme je vis, entretiens avec Bernard Magnier*. Outremont, Lanctôt, 2000, 247 p.
- *Je suis fatigué*. Outremont, Lanctôt, 2001, 142 p.
- *La Presse*. Le 16 janvier 2005, Arts et Spectacles, p 7.
- « La vie rêvée de Dany Laferrière » dans *La Presse*. Cahier Cinéma, Samedi 15 janvier 2005, p 3.
- Larue, Monique. *Les faux-fuyants*. Montréal, Québec/Amérique, 1982, 201 p.
- Lelièvre, Sylvain. « Kerouac » dans *Entre Écrire : poèmes et chansons 1962-1982*. Montréal, Nouvelles Éditions de L'ARC, 1982, 252 p.
- Péloquin, Claude. *Dans les griffes du Messie, œuvres 1970-1979*. Montréal, Varia, 1998, 537 p.
- *Dix doigts sur le rail*. Leméac, Montréal, 1993, 210 p.
- *Inoxydables*. Beauchemin, Montréal, 1977, 126 p.
- *La paix et la folie*. Leméac, Montréal, 1985, 231 p.
- *Le flambant nu*. Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud, 1998, 126 p.
- *Les mers détroublées 1963-1969*. Montréal, Guernica, 1993, 358 p.
- *L'ouragan doux*. Lémeac, Montréal, 1990, 186 p.
- *Mets tes raquettes*. Éditions La Presse, Montréal, 1972, 166 p.
- *Œuvres complètes, Premier Tiers, tome 1*. Beauchemin, Montréal, 1976, 314 p.
- *Pour la Grandeur de l'homme*. Les Éditions de l'Homme, Montréal, 1971, non-paginé.
- Poliquin, Daniel. *Le roman colonial*. Montréal, Boréal, 2000, 253 p.
- *Visions de Jude*. Montréal, Québec/Amérique, 1990, 301 p.

Pontbriand, Jean-Noël. *Il était une voix/ Jack Kerouac blues*. Trois-Rivières, Les écrits des Forges, 1992, 136 p.

— *L'il nu suivi de la ville et de l'agonie*. Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1989, 135 p.

Poulin, Jacques. *La tournée d'automne*. Montréal, Leméac, 1993, 208 p.

— *Les yeux bleus de Mistassini*. Montréal, Leméac/Actes Sud, 2002, 187 p.

— *Volkswagen Blues*. Montréal, Leméac/Actes Sud, « Babel », 1988, 323 p.

Préfontaine, Yves. *Pays sans parole*. Montréal, L'Hexagone, 1967, 78 p.

Straram, Patrick ou le bison ravi. *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon: graffiti/folk-rocks*. Montréal, L'Hexagone/L'Obscène Nyctalope, 1972, 249 p.

Tremblay, Michel. *Un objet de beauté*. Montréal/Arles ; Leméac/Acte-Sud, 1997, 339 p.

Vallières, Pierre. *Nègres Blancs d'Amérique : autobiographie précoce d'un "terroriste" québécois*. Montréal, Parti Pris, 1967, 402 p.

Vanier, Denis. *Fonds Denis Vanier 1957-2000*. Montréal, Bibliothèque Nationale du Québec.

— *Hôtel Putama : textes croisés (Longueuil-New York, 1965-1990)*. Québec, les Éditions de la Huit, 1991, 153 p.

— et Yvon, Josée. *Travaux pratiques : œuvres critiques complètes, tome 1, 1970-1984*. Québec, les Éditions Rémi Ferland et les Éditions Transpercées, 1987.

Vézina, Michel. *Asphalte et Vodka*. Montréal, Québec/Amérique, 2005, 158 p.

Vigneault, Guillaume. *Chercher le vent*. Montréal, Boréal, 2003, 267 p.

## 2) Œuvres de la Beat Generation :

Bowles, Jane. *My Sister's Hand in Mine*. New York, Noonday Press, 1995, 476 p.

Bowles, Paul. *In Touch : The Letters of Paul Bowles*. New York, Farrar Straus & Giroux, 1994, 604 p.

— *Without Stopping : An Autobiography*. New York, Putnam, 1972, 379 p.

Bukowski, Charles. *Notes of a Dirty Old Man*. San Francisco, City Lights Books, 1969, 204 p.

Burroughs, William. « Remembering Jack Kerouac » in *The Adding Machine : Collected Essays*. London, John Calder Publishers, 1985, 201 p.

— *Essais I*. Paris, Christian Bourgois, 1996 [1981], 264 p.

— *Essais II*. Paris, Christian Bourgois, 1996 [1981], 157 p.

— *Ghost of Chance*. New York, Serpent's Tail, 2002 [1991], 58 p.

— *Junky*. New York, Penguin Books, 1977 [1953], 158 p.

— *Last Words*. New York, Grove Press, 2000, 273 p.

— *My Education : A Book of Dreams*. New York, Penguin Books, 1995, 193 p.

— *Naked Lunch*. New York, Grove Press, 1959, 235 p.

— *Nova Express*. New York, Grove Press, 1992 [1964], 179 p.

— *Ports of Saints*. Berkeley, Blue Wind Press, 1980, 174 p.

— *Queer*. New York, Penguin Books, 1987 [1985], 134 p.

— *The Cat Inside*. New York, Viking, 1992, 94 p.

— *The Soft Machine*. New York, Grove Press, 1992 [1966], 178 p.

— *The Ticket That Exploded*. New York, Grove Press, 1987 [1967], 217 p.

— et Ginsberg, Allen. *The Yage Letters*. San Francisco, City Lights Books, 2006 [1963], 127 p.

— *The Western Land*. New York, Penguin Books, 1987, 258 p.

- *The Wild Boys*. New York, Grove Press, 1992 [1971], 184 p.
- Burroughs Jr., William. *Kentucky Ham*. New York, E.P Dutton, 1973, 194 p.
- *Speed*. London, Olympia Press, 1971, 191 p.
- Cassady, Neal. *Collected Letters : 1944-1967*. New York, Penguin Books, 2004, 490 p.
- *The First Third and Other Writings*. San Francisco, City Lights Books, 1981 [1971], 222 p.
- Clellon Holmes, John. *Go*. New York, Scribner, 1952, 311 p.
- Corso, Gregory. *An Accidental Autobiography : the Selected Letters of Gregory Corso*. New York, New Directions, 2003, 444 p.
- *Gasoline*. San Francisco, City Lights Books, 1958, 105 p.
- *Mindfield*. New York, Thunder's Mouth Press, 1989, 268 p.
- *The American Express*. New York, The New Traveller's Companion Series, 2005 [1961], 190 p.
- Creeley, Robert. *Just In Time : Poems 1984-1994*. New York, New Directions, 2001, 308 p.
- Diprima, Diane. *Recollections of my Life as a Woman : The New York Years*. New York, Viking, 2001, 423 p.
- Ferlinghetti, Lawrence. *A Coney Island of the Mind*. New York, New Directions, 1958, 93 p.
- *A Far Rockaway of the Heart*. New York, New Directions, 1998 [1977], 150 p.
- *Americus I*. New York, New Directions, 2004, 90 p.
- , ed. *City Lights Pocket Poets Anthology*. San Francisco, City Lights Books, 1995, 259 p.

- *Endless Life : Selected Poems*. New York, New Directions, 1981, 215 p.
- *European Poems and Transitions : Over all the Obscene Boundaries*. New York, New York Directions, 1988, 122 p.
- *Her*. New York, New Directions, 1960, 157 p.
- *How to Paint Sunlight*. New York, New Directions, 2001, 91 p.
- *Lawrence Ferlinghetti Sits Down with Soheyl Dahi*. San Francisco, Sore Dove Chapbook, 2005, non paginé.
- *Life Studies, Life Stories*. San Francisco, City Lights Books, 2003, 166 p.
- *Love in the Days of Rage*. New York, E.P Dutton, 1988, 116 p.
- *Open eye, Open Heart*. New York, New Directions, 1973, 148 p.
- *Pictures of the Gone World*. San Francisco, City Lights Books, 1955, 42 p.
- *Routines*. New York, New Directions, 1964, 56 p.
- *San Francisco Poems*. San Francisco, City Lights Books, 2001, 96 p.
- *Starting From San Francisco*. New York, New Directions, 1967, 64 p.
- *These Are My Rivers : New & Selected Poems 1955-1993*. New York, New Directions, 1993, 308 p.
- *The Mexican Night*. New York, New Directions, 1970, 58 p.
- *The Secret Meaning of Things*. New York, New Directions, 1968, 48 p.
- *Tyrannus Nix?* New York, New Directions, 1969, 92 p.
- *Unfair Arguments with Existence*. New York, New Directions, 1963, 85 p.
- *What is Poetry?* Berkeley, Creative Arts Book, 2000, non paginé.
- *Wild Dreams of a New Beginning*. New York, New Directions, 1988 [1976, 1979], 129 p.

— [www.citylights.com](http://www.citylights.com)

Gaddis, William. *A Frolic of his Own*. New York. Poseidon Press, 1994, 586 p.

— *Gothic Carpenter*. New York, Viking, 1985, 262 p.

Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947-1980*. New York, Harper Perennial, 1988, p 649.

— *Composed on Tongue : Literary Conversations, 1967-1977*. San Francisco, Grey Fox Press, 1980, 157 p.

— *Cosmopolitan Greetings, Poems 1986-1992*. New York, Harper Collins Publishers, 1994, 118 p.

— *Death and Fame, Last Poems 1993-1997*. New York, Harper Perennial, 1999, 116 p.

— *Deliberate Prose, Selected Essays 1952-1995*. New York, Harper Collins Publishers, 2000, 536 p.

— *Howl and Other Poems*. San Francisco, City Lights Books, 1956, 57 p.

— *Indian Journals, March 1962-May 1963, Notebooks, Diary, Blank P, Writings*. San Francisco, City Lights Books et Dave Haselwood Books, 1970, 210 p.

— *Journals 1952-1962*. Traduit par Yves Le Pellec, Paris, Christian Bourgois, 1984 [1977], 373 p.

— *Journal Mid-Fifties 1954-1958*. New York, Harper Perennial, 1995, 489 p.

— *Kaddish and Other Poems 1958-1960*. San Francisco, City Lights Books, 1961, 100 p.

— *Mind Breath, Poems 1972-1977*. San Francisco, City Lights Books, 1978, 123 p.

— *Photographs*. Altadena, Twelvetress Press, 1990, 90 p.

— *Planet News*. San Francisco, City Lights Books, 1968, 144 p.

— *Plutonian Ode and Other Poems 1977-1980*. San Francisco, City Lights Books, 1982, 107 p.

- *Reality Sandwiches*. San Francisco, City Lights Books, 1963, 98 p.
  - *Selected Poems 1947-1995*. New York, Harper Perennial, 1996, 444 p.
  - *Snapshot Poetics*. Singapore, Chronicle Books, 1993, 96 p.
  - *The Book of Martyrdom and Artifice : First Journals and Poems 1937-1952*. New York, Da Cap Press, 2006, 523 p.
  - *The Fall of America, Poems of these States 1965-1971*. San Francisco, City Lights Books, 1972, 190 p.
  - *White Shroud, Poems 1980-1985*. New York, Harper & Row, 1986, 86 p.
  - et Peter Orlovsky, *Straight Heart's Delight, Love Poems and Selected Letters*. San Francisco, Gay Sunshine Press, 1980, 239 p.
- Gysin, Brion. *Back in No Time : The Brion Gysin Reader*. Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 2001, 354 p.
- *Here to Go*. London, Creation Books, 2001, 246 p.
- Hoffman, Abbie. *Steal this Book*. New York, Four Walls Eight Windows, 1995 [1971], 308 p.
- Holmes, John Clellon. *Nothing More to Declare*. New York, E.P Dutton and Co, inc. 1967, 253 p.
- Johnson, Joyce. *Personnages secondaires*. Traduit par Brice Matthieussent, Paris, Sylvie Messinger, 1983, 240 p.
- Kauman, Bob. *Sardine dorée/ Solitudes*. Traduit de l'anglais par Claude Pélieu, Mary Beach et Jacques François, Paris, Christian Bourgois, 1997, 428 p.
- *The Ancient Rain : Poems 1956-1978*. New York, New Directions, 1981, 85 p.

Kerouac, Jack. « A Manuscript page on Celine », *Paris Review*. Paris, The Paris Review, 1964.

<http://www.parisreview.com/viewissue.php/prmIID/31>

—. *Atop an Underwood : Early Stories and Other Writings*. New York, Penquin Books, 1999, 247 p.

—. *Archives Jack Kerouac : the Berg Collection*. New York, New York Public Library.

—. *Avant la route*. Traduit par Daniel Poliquin, Montréal, Québec/Amérique, 1990 [1950], 512 p.

—. *Beat Generation*. New York, Harper Collins, 2005, 120 p.

—. *Big Sur*. New York, Penguin Books, 1962, 241 p.

—. *Book of Blues*. New York, Penguin Books, 1995, 273 p.

—. *Book of Dreams*. San Francisco, City Lights Books, 1981 [1961], 184 p.

—. *Book of Haikus*. New York, Penguin Books, 2003, 200 p.

—. *Book of Sketches 1952-1957*. New York, Penguin Books, 2006, 413 p.

—. « Conversation with Kerouac », *Lowell Sun*. Lowell, September 20, 1962.

—. *Departed Angels : The Lost Paintings*. New York, Thunder's Mouth Press, 2004, 285 p.

—. *Desolation Angels*. New York, Riverhead Books, 1993 [1965], 409 p.

—. *Dharma Bums*. New York, Penguin Books, 1990 [1958], 244 p.

—. *Doctor Sax : Faust Part Three*. New York, Grove Press, 1959, 245 p.

—. *Good Blonde & Others*. San Francisco, Grey Fox Press, 1993, 217 p.

—. *Heaven and Other Poems*. San Francisco, Grey Fox Press, 2001 [1977], 59 p.

—. *La nuit est ma femme*. New York, New York Public Library, the Berg Collection.

- « La nuit est ma femme : extraits », *Nouvelle Revue Française*, numéro 521. Paris, Gallimard, Juin 1996, p. 7-8.
- *Les anges vagabonds*. Traduit par Michel Deutsch, Paris, Denoël, 1968, 254 p.
- *Les clochards célestes*. Traduit de l'anglais par Marc Saporta, Paris, Gallimard, 1990, 373 p.
- *Lonesome Traveller*. New York, Grove Press, 1998 [1960], 183 p.
- *Maggie Cassidy*. New York, Penguin Books, 1993 [1959], 194 p.
- *Mexico City Blues*. New York, Grove Press, 1959, 244 p.
- *Old Angel Midnight*. San Francisco, Grey Fox Press, 1993, 67 p.
- *Old Bull Balloon*. New York, The Berg Collection.
- *On the Road*. Penguin Books, New York, 1957, 307 p.
- *Orpheus Emerged*. New York, ibooks, 2000, 176 p.
- *Pic*. Traduit par Daniel Poliquin, Montréal, Québec/Amérique, 1987 [1971], 147 p.
- *Pomes All Sizes*. City Lights Books, San Francisco, 1992, 175 p.
- *San Francisco Blues*. New York, Penguin Books, 1995, 81 p.
- *Satori in Paris and Pic*. New York, Grove Press, 1988 [1966, 1971], 238 p.
- *Scattered Poems*. San Francisco, City Lights Books, 1970, 76 p.
- *Scripture of the Golden Eternity*. San Francisco, City Lights Books, 1994, 61 p.
- *Selected Letters 1940-1956*. New York, Viking, 1995, 629 p.
- *Selected Letters 1957-1969*. New York, Penguin Books, 1999, 576 p.
- *Some of the Dharma*. New York, Viking, 1997, 420 p.

- *Sur la route et autres romans*. Traduction de Jean Autret, Jacqueline Bernard, Catherine David, Pierre Guglielmina, Jacques Houbart, Brice Matthieussent, Philippe Mikriammos, Marc Saporta, Paris, Gallimard, 2003, 1419 p.
- « The Mexican Girl », *Paris Review*. Paris, The Paris Review, 1955.  
<http://www.parisreview.com/viewissue.php/prmIID/11>
- *The Subterraneans*. New York, Grove Press, 1958, 111 p.
- *The Town and the City*. New York, Harcourt Brace & Company, 1983 [1950], 499 p.
- *Tristessa*. New York, Penguin Books, 1992 [1960], 126 p.
- *Vanity of Duluo : An Adventurous Education, 1935-46*. New York, Penguin Books, 1994 [1967], 268 p.
- *Visions of Cody*. New York, Penguin Books, 1993 [1960, 1972], 430 p.
- *Visions of Gerard*. New York, McGraw-Hill, 1976 [1963], 151 p.
- et Johnson, Joyce. *Doorwide Open : A Beat Love Affair in Letters, 1957-1958*. New York, Viking, 2000, 182 p.
- , Saijo, Albert et Welch, Lew. *Trip Trap, Haiku on the Road*. San Francisco, Grey Fox Press, 69 p.
- Kesey, Ken. *Kesey's Jail Journal*. New York, Viking, 2003, 110 p.
- *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. New York, Viking, 2002 [1962], 281 p.
- *Sometimes a Great Notion*. New York, Viking, 1964, 628 p.
- Leary, Timothy. *Flashbacks : a Personal and Cultural History of an Era, an Autobiography*. Los Angeles, J.P Tarcher, 1990, 405 p.
- *The Politics of Ecstasy*. London, Paladin, 1966, 303 p.
- *The Politics of Self-Determination*. Berkeley, Ronin, 2000, 97 p.

- *Turn on, Tune In, Drop Out*. Berkely, Ronin, 1999 [1965], 151 p.
- McClure, Michael. *Antechamber and Other Poems*. New York, New Directions, 1978, 90 p.
- *Dark Brown*. San Francisco, Dave Haselwood Books, 1967, non paginé.
- *Huge Dreams : San Francisco and Beat Poems*. New York, Penguin Books, 1999, 169 p.
- *Lighting the Corners : On Art, Nature and the Visionary : Essays and Interviews*. Albuquerque, New Mexico, « An American poetry book », The University of New Mexico College of Arts and Sciences, 1993, 338 p.
- *Scratching the Beat Surface*. San Francisco, North Point Press, 1982, 175 p.
- *Selected Poems*. New York, New Directions, 1986, 116 p.
- *Star*. New York, Grove Press, 1970, 124 p.
- *The Adept*. New York, Delacorte Press, 1971, 151 p.
- Miller, Henry. *Le monde du sexe*. Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1968, 160 p.
- *The Air-Conditioned Nightmare*. New York, Avon Book, 1961 [1945], 255 p.
- Snyder, Gary. *No Nature : New and Selected Poems*. New York, Pantheon Books, 1992, 390 p.
- *The Real Work, The Practical of the Wild : Essays, Interviews and Talks 1964-1979*. New York, New Directions, 1980, 189 p.
- *Turtle Island*. New York, New Directions, 1974, 114 p.
- Waldman, Anne. *Fast Speaking Woman and Other Chants*. San Francisco, City Lights Books, 1975, 76 p.
- Whalen, Philip. *Overtime : Selected Poems*. New York, Penguin Books, 1999, 311 p.

Wolfe, Tom. *Acid Test*. Traduit de l'anglais par Daniel Mauroc, Paris, Éditions du Seuil, 1975 [1968], 408 p.

b) Les entretiens :

Ménard, Jean-Sébastien. *Entretien avec Claude Péloquin*. Montréal, Bar Vol de Nuit, rue Prince Arthur, 17 août 2005 de 16h30 à 18h00.

—. *Entretien avec Dany Laferrière*. Montréal, Café près de la librairie Monet, 12 décembre 2005, de 12h00 à 15h15.

—. *Entrevue avec Gilles Archambault*. Montréal, hôtel Delta-centre-ville, rue University, 9 novembre 2005, de 9h00 à 10h45.

—. *Entrevue avec Gilles Marcotte*. Montréal, Université de Montréal, Salon des Retraités, 27 octobre 2005, de 13h00 à 14h00.

—. *Entrevue avec Jacques Godbout*. Montréal, aux Éditions Boréal, rue Saint-Denis, 6 décembre 2005, de 15h50 à 17h15.

—. *Entretien avec Jean-François Chassay*. Montréal, Université du Québec à Montréal, département d'études littéraires, 11 octobre 2005, de 16h00 à 17h00.

—. *Entrevue avec Jean-Noël Pontbriand*. Québec, au bar de l'hôtel Clarendon, 26 août 2005, de 18h20 à 19h30.

—. *Entretien avec Jean-Paul Daoust*. Montréal, bar Saint-Sulpice, 24 octobre 2005, de 15h40 à 18h30.

—. *Entretiens avec Lucien Francoeur*. Montréal, Café Second Cup, rue Bernard, le 21 Juillet 2005 et le 3 août 2005.

- . *Entretien avec Michel Vézina*. Montréal, Café Eldorado, rue Mont-Royal, 15 décembre 2005, de 10h00 à 11h45.
- . *Entretien avec Pierre Nepveu*. Montréal, Café Second Cup, rue Orchard, 27 novembre 2005, de 15h55 à 18h00.
- . *Entretien avec Raôul Duguay*. Montréal, Bar L'Île Noire, rue Ontario, 31 mars 2006.
- . *Entretien avec Yves Beauchemin*. Longueuil, Café Kafka, rue Saint-Charles, 10 août 2005.
- . *Entrevue avec John Sampas*. Lowell, Massachusetts, 1 août 2007.

c) Corpus critique :

1) La Beat Generation et la société américaine :

Amburn, Ellis. *Subterranean Kerouac : the Hidden Life of Jack Kerouac*. New York, St. Martin's Griffin, 1998, 436 p.

Amram, David. *Offbeat : Collaborating with Kerouac*. New York, Thunder's Mouth Press, 2002, 309 p.

Anonyme. « Aujourd'hui, plus que jamais, les "Cut-up de Burroughs" restent d'actualité », *6bears, magazine en ligne*. Chaumont, Gistoux, 2003.

<http://www.6bears.com/cutup.html>

—. « La magie des signes : Œuvres sur papier de Paul-Émile Borduas (1905-1960) », *Les Yvelines*. Versailles, 2005.

<http://www.cg78.fr/culturel/musees/dossier/dossier.asp?Id=458>

Antonelli, John. *Kerouac*. Beverly Hills, Active Home Video, 1985.

- Babbs, O.B. et Catoline, A.J., dir. *Timothy Leary's Last Trip* (with Neal Cassady, Ken Babbs, Ken Kesey...). U.S.A., Winstar, 1997, 56 minutes.
- Barsky, Robert. *Robert Barsky's Vanderbilt Website*. Nashville, Vanderbilt University, 2006. [http://www.vanderbilt.edu/french\\_ital/barsky](http://www.vanderbilt.edu/french_ital/barsky)
- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris, Grasset, 1986, 123 p.
- Bayle, Thierry. « La Beat Generation ou la fureur de vivre », *Magazine Littéraire* no 365. Paris, mai 1998, p. 54-57.
- Brinkley, Douglas, ed. *Jack Kerouac, Windblown World : The Journals of Jack Kerouac, 1947-1954*. New York, Viking, 2004, 387 p.
- . *The Majic Bus : An American Odyssey*. New York, Thunder's Mouth Press, 2003, 523 p.
- Buin, Yves. *Kerouac*. Paris, Gallimard, 2006, 354 p.
- Campbell, James. *This is the Beat Generation*. London, Vintage, 2000, 320 p.
- Carolan, Trevor. *Giving up Poetry : With Allen Ginsberg at Hollyhock*. Banff, Alta., Banff Centre Press, 2001, 102 p.
- Carter, David, ed. *Allen Ginsberg : Spontaneous Mind, Selected Interviews 1958-1996*. New York, Harper Collins Publishers, 2001, 603 p.
- Cassady, Carolyn. *Off the Road : My Years with Cassady, Kerouac, and Ginsberg*. New York, W. Morrow, 1990, 436 p.
- Caveney, Graham. *Hurler de joie, la vie d'Allen Ginsberg*. Traduit de l'anglais par Jean Guiloineau et Catherine Pierre, Paris, Éditions Milles et Une Nuits, 1999, 216 p.
- . *The Priest They Called Him : the Life and Legacy of William Burroughs*. London, Bloomsbury, 1998, 224 p.

- Charters, Ann, dir. *Beat Down Your Soul*. New York, Penguin Books, 2001, 663 p.
- , *Kerouac, le vagabond*. Traduit de l'anglais par Monique Pouban, Outremont, les Éditions l'Étincelle, 1973, 462 p.
- , ed. *The Portable Beat Reader*. New York, Penguin Books, 1992, 645 p.
- Cherkovski, Neeli. *Whitman's Wild Children, Portrait of Twelve Poets*. South Royalton, Steerforth Press, 1999, 325 p.
- Clark, Tom. *Jack Kerouac : a Biography*. New York, Paragon, 1990, 254 p.
- Courrier international* numéro 733, Du 18 au 24 septembre 2004, p. VI.
- Coussy, D., Labbé, E. Fabre, M. Et G., dir. *Les littératures de langue anglaise depuis 1945*. Poitiers, Nathan, 327 p.
- Davidson, Michael. *The San Francisco Renaissance, Poetics and Community at Mid-century*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 215 p.
- Deleuze, Gilles. *Rhizome*. Paris, Éditions de Minuit, 1976, 74 p.
- Dettlebach, Cynthia Golomb. *In the Driver's Seat : the Automobile in American Literature and Popular Culture*. West Port, Connecticut, London, England, Greenwood Press, 1976, 139 p.
- Dister, Alain. *La Beat Génération : la révolution hallucinée*. Paris, Gallimard, 1997, 112 p.
- Dodgson, Rick. « Prankster History Project », *Contemporary History Institute*. Athens, Ohio University, 2001. <http://www.pranksterweb.org/pranks.htm>
- Dôle, Robert. *Le cauchemar américain*. Montréal, VLB, 1996, 137 p.
- Durand, Régis, dir. *Le journal 11*. Paris, Centre National de la Photographie, 2000, 12 p.

Duval, Jean-François. « Allen Ginsberg, la légende de la Beat Generation », *Magazine Littéraire* no 341. Paris, 1996, p. 103-112.

—. *Bukowski and the Beats, a Commentary on the Beat Generation followed by An Evening at Buk's place – An Interview with Charles Bukowski*. Traduit par Alison Ardron, Northville, Michigan, Sun Dog Press, 2002 [1998], 255 p.

Felix, Brigitte. *William Gaddis : l'alchimie de l'écriture*. Paris, Belin, 1997, 127 p.

Felver, Christopher. *The Late Great Allen Ginsberg : a Photo Biography*. New York, Thunder's Mouth Press, 2002, 117 p.

Foster, Edward Halsey. *Understanding the Beats*. Columbia, University of South Carolina Press, 1992, 235 p.

Francis, André. *Jazz*. Paris, Éditions du Seuil, 1958, 192 p.

Frank, Robert et Leslie, Albert. *Pull My Daisy*. New York, 1959.

George-Warren, Holly, ed. *The Rolling Stone Book of the Beats, the Beat Generation and the Counterculture*. New York, Rolling Stone Press, 1999, 452 p.

Giamo, Ben. *Kerouac, the Word and the Way. Prose Artist as Spiritual Quester*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2000, 246 p.

Gifford, Barry. *Kerouac's Town : on the Second Anniversary of his Death*. Santa Barbara, Capra Press, 1973, 60 p.

— et Lee, Lawrence. *Jack's Book : an Oral Biography of Jack Kerouac*. New York, St.-Martin's Press, 1978, 339 p.

Giorno, John. *The Nova Convention*. Giorno Poetry Systems GPS 014-015, June 18, 1979.

Goldmann, Lucien. *La création culturelle dans la société moderne*. Paris, Denoël/Gonthier, 1971, 184 p.

Halberstam, David. *The Fifties*. New York, Villard Books, 1993, 800 p.

Hamilton, Ian. *Companion to 20<sup>th</sup> Century Poetry*. Oxford, Oxford University Press, 602 p.

Hipkiss, Robert. *Jack Kerouac, Prophet of the New Romanticism : A Critical Study of the Published Works of Kerouac and a Comparison of Them to those of J. D. Salinger, James Purdy, John Knowles, and Ken Kesey*. Lawrence, Regents Press of Kansas, 1976, 150 p.

Hoover, Paul. *Postmodern American Poetry*. New York et London, W.W. Norton & Company, 1994, 701 p.

Hotton, Robert. *On the Road : Kerouac's Ragged American Journey*. New York, Twayne Publishers, 1999, 124 p.

Hunt, Tim. *Kerouac's Crooked Road*. Berkeley, University of California Press, 1996, 262 p.

Huxley, Aldous. *The Doors of Perception and Heaven and Hell*. London, Chatto & Windus, 1972, 151 p.

Hyde, Lewis, ed. *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1984, 462 p.

Jarvis, Charles. *Visions of Kerouac*. Lowell, Mass., Ithaca Press, 1974, 235 p.

Jones, James. *A Map of Mexico City Blues. Jack Kerouac as Poet*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1992, 202 p.

—. *Jack Kerouac's Duluoz Legend : the Mythic Form of an Autobiographical Fiction*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1995, 278 p.

- Jones, Jim. *Jack Kerouac's Nine Lives*. Boulder, Colorado, Elbow/Cityful Press, 2001, 101 p.
- . *Use my name : Kerouac's Forgotten Families*. Toronto, ECW Press, 1999, 203 p.
- Kaspi, André. *Les Américains 2. Les Etats-Unis de 1945 à nos jours*. Paris, Seuil, 1998 [1986], 729 p.
- Knight, Arthur and Kit, ed. *Kerouac and the Beats. A Primary Source Book*. New York, Paragon House, 1988, 272 p.
- . *The Beat Vision : a Primary Source Book*. New York, Paragon House Publishers, 1986, 292 p.
- Knight, Brenda. *Women of the Beat Generation, the Writers, Artists and Muses at the Heart of a Revolution*. Berkeley, Conari Press, 1996, 366 p.
- Lardas, John. *The Bop Apocalypse : the Religious Visions of Kerouac, Ginsberg, and Burroughs*. Urbana, University of Illinois Press, 2001, 316 p.
- Lauridsen, Inger Thorup et Dalgrad, Per, ed. *The Beat Generation and the Russian New Wave*. Ardis, Ann Arbor, 1990, 156 p.
- Lawlor, William T., ed. *Beat Culture : Lifestyles, Icons and Impact*. Santa Barbara, ABC Clio, 2005, 392 p.
- Le Pellec, Yves. *Jack Kerouac*. Paris, Belin, « Voix américaines », 1999, 128 p.
- Lee, Robert, ed. *The Beat Generation Writers*. London, East Haven, Connecticut, Pluto Press, 1996, 225 p.
- Leeds, Barry. *Ken Kesey*. New York, F. Ungar Pub. Co., 1981, 134 p.
- Lemaire, Gérard-Georges. *Beat Generation : une anthologie*. Paris, Al Dante, 2004, 379 p.

- Lotringer, Sylvère, ed. *The Collected Interviews of William S. Burroughs, Burroughs Live 1960-1997*. Los Angeles, Semiotext(e) Double Agents Series, 2001, 846 p.
- Louit, Robert. « Beatnik hier, punk demain », *Magazine Littéraire*, numéro 130. Paris, novembre 1977.
- Magazine Littéraire* numéro 281. Dossier « Etats-Unis, 1960-1990, 30 ans de littérature », Paris, octobre 1990.
- Maher Jr., Paul. *Empty Phantoms : Interviews and Encounters with Jack Kerouac*. New York, Thunder's Mouth Press, 2005, 505 p.
- . *Kerouac : The Definitive Biography*. Lanham, Taylor Trade Publishing, 2004, 557 p.
- Mann, Ron, dir. *Go Further* [with Woody Harrelson et Ken Kesey]. USA, Homevision, 2003, 77 minutes.
- Marcuse, Herbert. *L'homme unidimensionnel, essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*. Traduit par Monique Wittig, Paris, Les Éditions de Minuit, 1968 [1964], 281 p.
- Markson, Morley. *Growing up in America*. USA, 1988, 90 minutes.
- McDarrah, Fred. *Kerouac and Friends : A Beat Generation Album*. New York, W. Morrow, 1985, 338 p.
- McKee, Jeen. *Great Writers : Jack Kerouac*. Philadelphia, Chelsea House Publishers, 2004, 140 p.
- McNally, Dennis. *Desolate Angel : Jack Kerouac, the Beat Generation and America*. New York, McGraw Hill Book Company, 1980, 400 p.
- Meltzer, David. *San Francisco Beat : Talking with the Poets*. San Francisco, City Lights Books, 2001, 364 p.

- Merril, Thomas. *Allen Ginsberg*. New York, Twayne Publishers, 1969, 183 p.
- Méziat, Philippe, dir. « Jazz et Littérature », *Atlantiques*. Bordeaux, Les Cahiers du Centre régional des lettres d'Aquitaine, 1997, 305 p.
- Miles, Barry. *Ginsberg : a Biography*. New York, Simon and Schuster, 1989, 215 p.
- . *Jack Kerouac, King of the Beats : A Portrait*. London, Virgin Books, 1998, 396 p.
- . *The Beat Hotel : Ginsberg, Burroughs and Corso in Paris, 1958-1963*. New York, Grove Press, 2000, 294 p.
- . *William Burroughs, El Hombre Invisible : A Portrait*. London, Virgin Books, 2002 [1992], 280 p.
- Montgomery, John. *Kerouac at the « Wild Boar » and Other Skirmishes*. San Anselmo, Fels and Firm Press, 1986, 158 p.
- . *The Kerouac We Knew : Unposed Portraits, Action Shots*. San Anselmo, Fels and Firm, 1987, 47 p.
- . *Kerouac West Coast : a Bohemian Pilot Detailed Navigational Instructions*. San Anselmo, Fels and Firm, 1976, 25 p.
- Morgan, Bill. *The Beat Generation in New York : A Walking Tour of Jack Kerouac's City*. San Francisco, City Lights Books, 1997, 166 p.
- , and Peters, Nancy J., ed. *Howl on Trial : the Battle for Free Expression*. San Francisco, City Lights Books, 2006, 224 p.
- Murphy, Timothy. « Faithful to the Star on Each Other's Foreheads », *UCLA Library*, Los Angeles, University of California, 1999.
- <http://www.library.ucla.edu/libraries/special/beats/faithful.htm>

- Myrsiades, Kostas, ed. *The Beat Generation : Critical Essays*. New York, Peter Lang, 2002, 352 p.
- Nicosia, Gerald. *Memory Babe, A Critical Biography of Jack Kerouac*. New York, Grove Press, 1994 [1983], 767 p.
- Novoselic, Krist. *Of Grunge and Government : Let's Fix this Broken Democracy !* New York, Akashic Books, 2004, 103 p.
- Oates, Joyce Carol. « Au bout de la route », *Magazine Littéraire numéro 334*. Paris, juillet-août 1995, p. 96-99.
- Olson, Kirby. *Gregory Corso : Doubting Thomist*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2002, 183 p.
- Pélieu, Claude, Kerouac, Jack, Burroughs, William. *Jack Kerouac*. Paris, L'Herne, 1971, 95 p.
- Perrier, Hubert, dir. *L'anticommunisme et la chasse aux sorcières aux États-Unis (1946-1954)*. Paris, Didier Erudition, 1995, 160 p.
- Pétillon, Pierre-Yves. *Histoire de la littérature américaine, notre demi-siècle 1939-1989*. Paris, Fayard, 1992, 790 p.
- Phillips, Lisa, ed. *Beat Culture and the New America, 1950-1965*. New York et Paris, Whitney Museum of Art, Flammarion, 1995, 280 p.
- Plimpton, George, ed. *Beat Writers at Work*. New York, The Paris Review, 1999, 350 p.
- Plummer, William. *The Holy Goof : A Biography of Neal Cassady*. New York, Thunder's mouth Press, 1997 [1981], 180 p.
- Portante, Jean. *Allen Ginsberg, l'autre Amérique*. Bordeaux, Castor Astral, 1999, 314 p.

- Porter, Gilbert. *The Art of Grift : Ken Kesey's Fiction*. Columbia, University of Missouri Press, 1982, 102 p.
- Pound, Ezra. *A.B.C. de la lecture*. Traduit par Denis Roche, Paris, Gallimard, « Collection idées », 1966, 187 p.
- Raskin, Jonah. *American Scream : Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2004, 295 p.
- Rexroth, Kenneth. *Assays*. New York, New Directions, 1961, 246 p.
- . *Bird in the Bush, Obvious Essays*. New York, New Directions, 1959, 246 p.
- . *The Alternative Society : Essays from the Other World*. New York, Herder and Herder, 1970, 196 p.
- . *With Eye and Ear*. New York, Herder and Herder, 1970, 217 p.
- . *World Outside the Window : Selected Essays*. New York, New Directions, 1987, 326 p.
- Ring, Kevin. *The Beat Scene, Beat and Beyond, Magazine no 30*. London, Beat Scene, 62 p.
- Robins, Natalie. *Le FBI et les écrivains, enquêtes et dossiers d'une guerre secrète*. Paris, Albin Michel, 1997, 540 p.
- Rosset, Barney, ed. *Evergreen Review Reader 1957-1966*. New York, North Star Line, Blue Moon Books, Inc., 1993, 357 p.
- Roszak, Théodore. *Vers une contre-culture, réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*. Traduit par Claude Elsen, Paris, Stock, 1970 [1968], 318 p.
- Rous, Jean-Marie. *Jack Kerouac, le clochard céleste*. Paris, Renaudot et Cie éditeurs, 1989, 251 p.

- Rubin, Jerry. *We Are Everywhere*. New York, Harper and Row, 1971, 255 p.
- Saint-Jean Paulin, Christiane. *La contre-culture. États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*. Paris, Éditions Autrement, 1997, 294 p.
- Sandison, David. *Kerouac : an Illustrated Biography*. London/Chicago, Octopus/Chicago Review Press, 1999, 160 p.
- Sawyer-Lauçanno, Christopher. *An Invisible Spectator : A Biography of Paul Bowles*. New York, Weidenfeld & Nicolson, 1989, 501 p.
- Shinder, Jason, ed. *The Poem That Changed America : Howl Fifty Years Later*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2006, 288 p.
- Silesky, Barry. *Ferlinghetti, the Artist in his Time*. New York, Warner Books, 1990, 294 p.
- Skau, Michael. *A Clown in a Grave : Complexities and Tensions in the Works of Gregory Corso*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1999, 233 p.
- . *Constantly Risking Absurdity : the Writings of Lawrence Ferlinghetti*. Troy, New York, The Whitston Publishing Company, 1989, 95 p.
- Skerl, Jennie. *Reconstructing the Beats*. New York, Palgrave Macmillan, 2004, 241 p.
- Smith, Larry. *Lawrence Ferlinghetti, Poet at Large*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1983, 233 p.
- Starer, Jacqueline. *Les écrivains Beats et le voyage*. Paris, Didier, 1977, 273 p.
- Stephenson, Gregory. *Exiled Angel*. London, Hearing Eye, 103 p.
- . *The Daybreak Boys, Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1990, 217 p.

Sterritt, David. *Mad to Be Saved: the Beats, the '50s and Film*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1998, 250 p.

—. *Screening the Beats: Media Culture and the Beat Sensibility*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2004, 133 p.

Swartz, Omar. *The View from On the Road, the Rhetorical Vision of Jack Kerouac*. Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1999, 130 p.

Theado, Matt, ed. *The Beat : a Literary Reference*. New York, Carroll and Graf Publishers, 2001, 452 p.

— *Understanding Jack Kerouac*. City of Columbia, University of South Carolina Press, 2000, 200 p.

*The Diggers Archives*. USA, 2006. [www.diggers.org](http://www.diggers.org)

Toinet, Marie-France. *La Chasse aux Sorcières : le McCarthysme 1947-57*. Bruxelles, Éditions Complexes, 1984, 202 p.

Tonkinson, Carole, ed. *Big Sky Mind : Buddhism and the Beat Generation*. New York, A Tricycle Book, Riverhead Books, 1995, 387 p.

Turner, Steve. *Angel Headed Hipster : A Life of Jack Kerouac*. London, Bloomsbury, 1997, 224 p.

Tytell, John. *Naked Angels: the Lives and Literature of the Beat Generation*. New York, McGraw-Hill Book Company, 1976, 273 p.

—. *Paradise Outlaw, Remembering the Beats*. New York, William Morrow & Company, 1999, 226 p.

Van Minnen, Cornelis, Van Der Bent, Jaap, Van Elteren, Mel, ed. *Beat Culture : the 1950's and Beyond*. Amsterdam, Vu University Press, 1999, 278 p.

Walsh, Joy. *Jack Kerouac : Statement in Brown*. New York, Textile Bridge Press, 1984, 69 p.

Watson, Steven. *The Birth of the Beat Generation*. New York, Pantheon Books, 1995, 399 p.

Watts, Alan. *Zen and the Beat way*. Enfield, Eden Grove Editions, 1997, 100 p.

Weinreich, Regina. *The Aesthetics of Spontaneity : A Study of the Fiction of Jack Kerouac*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987, 180 p.

Wetzsteon, Ross. *Republic of Dreams : Greenwich Village, the American Bohemia 1910-1960*. New York, Simon & Schuster, 2002, 615 p.

Whaley, Preston Jr. *Blows like a Horn : Beat Writing, Jazz, Style, and Markets in the Transformation of U.S. Culture*. Cambridge and London, Harvard University Press, 2004, 260 p.

White, Kenneth. *L'esprit nomade*. Paris, Grasset, 1987, 309 p.

Whitman, Georges. *Shakespeare and Company : History*. Paris, Shakespeare and Compagny, 2007. [www.shakespeareco.org](http://www.shakespeareco.org)

Whitmer, Peter. *Aquarius Revisited : Seven Who Created the Sixties Counterculture that Changed America : William Burroughs, Allen Ginsberg, Ken Kesey, Timothy Leary, Norman Mailer, Tom Robbins, Hunter S. Thompson*. New York, MacMillan, 1987, 260 p.  
*Writing & Poetics : The Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*. Boulder, Colorado, Naropa University, 2007.

<http://www.naropa.edu/academics/undergraduate/writingpoetics/kerouac.cfm>

Workman, Chuck. *The Source*, New York, Winstar Cinema, 1996, 89 minutes.

## 2) Littérature Québécoise :

« Dossier Jack Kerouac. », *Le Devoir*. Montréal, 28 octobre 1972.

Allard, Jacques. *Le roman du Québec : histoire, perspectives, lectures*. Montréal, Québec/Amérique, 2000, 446 p.

—. *Le roman mauve : microlectures de la fiction récente au Québec : essai*. Montréal, Québec/Amérique, 1997, 392 p.

Anctil, Pierre, Dupont, Louis, Ferland, Rémi, Waddel, Éric. *Un Homme grand : Jack Kerouac at the crossroads of many cultures = Jack Kérouac à la confluence des cultures*. Ottawa, Carleton University Press, 1990, 236 p.

Anonyme, *Relations*, numéro 549. Montréal, avril 1989, pp 71-72.

Archambault, Gilles, réalisateur, Ricard, François, auteur. « Dans les pas de Jack Kerouac », *Documents*. Montréal, Radio-Canada, 10-10-1978, CBC00003FCD.

Archambault, Maryel. *Une étude de L'avalée des avalés de Réjean Ducharme*. Montréal, Boréal, 1997, 86 p.

Balthazar, Louis. « Américanité, modernité et identité nationale profonde », *Mens*, volume V, numéro 1. 2004, [www.hts.ulaval.ca/revuemens/Balthazar-nl.html](http://www.hts.ulaval.ca/revuemens/Balthazar-nl.html)

—. « La politique nord-américaine du Québec » sur [www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2003/perspectives/balthazar.html](http://www.ulaval.ca/afi/colloques/colloque2003/perspectives/balthazar.html)

—. « Un parti pris pour l'Amérique », *Commerce Monde numéro 17*. Du 15 mai au 24 juillet 2000, <http://www.commercemonde.com/017/sommaire/balthazar.html>

— et Lachapelle, Guy. « L'Américanité du Québec », *Politique et sociétés*, vol. 18, no 1. 1999.

- et O. Hero Jr., Alfred. *Le Québec dans l'espace américain*. Montréal, Québec/Amérique, 1999, 375 p.
- Beaulieu, Victor Lévy. « Le Québec, sa langue pis sa contre-culture » dans *Études Littéraires* vol. 6, no 3. Décembre 1973, p 367.
- « Nos jeunes sont si seuls. », *La Presse*. Dimanche 29 février 2004, Cahier Lectures, p 9.
- « Spectacle total et libérant » *Perspectives*. Montréal, 17 octobre 1970, p 38-41.
- Beausoleil, Claude. *Les livres parlent*. Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1984, 235 p.
- Bernier, Sylvie. *Les héritiers d'Ulysse*. Outremont, Lanctôt Éditeur, 2002, 241 p.
- Biron, Michel. *L'absence du maître*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2000, 320 p.
- Boivin, Aurélien. *Pour une lecture du roman québécois : de Maria Chapdelaine à Volkswagen blues*. Québec, Nuit Blanche, 1996, 365 p.
- Borduas, Paul-Émile. *Refus Global et autres écrits : essais*. Montréal, L'Hexagone, Typo, 1990 [1949], 301 p.
- Bouchard, Chantal. *La langue et le nombril : une histoire sociolinguistique du Québec*. Montréal, Fides, 2002, 289 p.
- Bouchard, Gérard et Lamonde, Yvan, dir. *La nation dans tous ses états : le Québec en comparaison*. Montréal/Paris, L'Harmattan, 1997, 351 p.
- Bouchard, René, dir. *Culture populaire et littératures au Québec*. Saratoga, Anna Libri, 1980, 310 p.
- Bourassa, André. *Surréalisme et littérature québécoise*. Montréal, Éditions de l'Étincelle, 1977, 375 p.

Chamberland, Roger. « Claude Péroquin : mercenaire de l'éternité », préface de Claude Péroquin, *Dans les griffes du Messie, œuvres 1970-1979*. Montréal, Les Éditions Varia, 1998, p. 9 à 18.

—, et Gaulin, André avec la collaboration de Légaré Claude, Mailhot, Pierre et Plamondon, Richard. *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui : anthologie*. Québec, Nuit Blanche Editeur, 1994, 593 p.

Chassay, Jean-François. *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*. Montréal, XYZ éditeur, « Théorie et Littérature », 1995, 197 p.

Chiasson, Herménégilde. *Le grand Jack, Jack Kerouac's Road – A Franco-American Odyssey*. Canada, ONF, 1987, 55 minutes.

Cliche, Anne-Élaine. *Le désir du roman : Hubert Aquin, Réjean Ducharme*. Montréal, XYZ « théorie et littérature », 1992, 214 p.

Cloutier, Raymond. « L'Amérique de Michel Vézina », *Vous m'en lirez tant*. Montréal, Radio-Canada, 11 septembre 2005.

[www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=12617&numero=1658](http://www.radio-canada.ca/radio/emissions/document.asp?docnumero=12617&numero=1658)

Cuccioletta, Donald, dir. *L'américanité et les Amériques*. Québec, Éditions de l'IQRC/les Presses de l'Université Laval, 2001, 246 p.

Depocas, Jan. « Beatniks, vietniks, québecnicks : gauchisme à gogo ? » dans *Parti Pris*, volume 3, numéro 9. Montréal, avril 1966, p 14-19.

Dion, Robert. *Le moment critique de la fiction : les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*. Québec, Nuit Blanche, 1997, 206 p.

— Et Lusebrink, Hans Jurgen, Riesz, Janos, directeurs. *Écrire en langue étrangère : interférences de langues et de cultures dans le monde francophone*. Québec, Nota Bene/Iko Verlag, 2002, 567 p.

Dionne, André. « Entrevue avec Denis Vanier », *Lettres québécoises*, no 21. Montréal, Printemps 1981.

Dionne, René, dir. *Le Québécois et sa littérature*. Québec/Paris, Naaman/ACCT, 1984, 462 p.

Duchatel, Annick. « Auteur à l'honneur : Louis Hamelin », *Entre les lignes*, vol. 2, numéro 4. Montréal, été 2006.

Dumais, Manon. « Jeunesse d'hier et d'aujourd'hui », *Voir*. Montréal, 26 janvier 2006, <http://www.voir.ca/cinema/cinema.aspx?iIDArticle=40077>

Dumont, François. *La poésie Québécoise*. Montréal, Boréal, 1999, 127 p.

*Études littéraires*, vol. 6, numéro 3. Québec, PUL, décembre 1973.

Euvrard, Michel. « « Beat », battus et béats » dans *Parti Pris*, volume 3, numéro 9. Montréal, avril 1966, p. 65-68.

Fisette, Jean. *L'apport de la sémiotique à la réflexion sur l'Américanité. Altérité, métissage et utopie*, <http://www.er.uqam.ca/nobel/gricis/actes/utopie/Fisette.pdf>,

communication présentée au Colloque « L'Amérique, terre d'utopies : les défis de la communication sociale » dans le cadre du Congrès de l'Intercom tenu à Salvador de Bahia, Brésil, septembre 2002.

Gallays, François, Vigneault, Robert, Simard, Sylvain, dir. *Le roman contemporain au Québec (1960-1985)*. Ottawa, Archives des lettres canadiennes, publication du centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa, 1992, 548 p.

Gagnon, Madelaine. *La poésie québécoise actuelle*. Longueuil, Les Éditions du Préambule, 1990, 47 p.

Garneau, Michel. « Jack Kerouac », dans le cadre de l'émission radiophonique *Les Décrocheurs d'étoiles*. Montréal, Radio-Canada, 2000-03-10, 000310-11A.

Gasquy-Resch, Yannick, dir. *Histoire littéraire de la francophonie : littérature du Québec*. Vanves, Édicef, 1994, 288 p.

Gaudet, Gérald. *Voix d'écrivains : entretiens*. Montréal, Québec/Amérique, 1985, 293 p.

Gaugeard, Jean. « Âpre Canada », *Les lettres françaises*. Numéro 1190, 5-11 juillet 1967, p 7.

Gauvin, Lise. *Parti Pris littéraire*. Montréal, PUM, 1975, 217 p.

—. *Langagement : L'écrivain et la langue au Québec*. Boréal, Montréal, 2000, 254 p.

Gay, Paul. *Notre poésie, panorama littéraire du Canada français*. Hurtubise, Montréal, 1974, 199 p.

Gervais, André, dir. *Emblématiques de l'époque du joul*. Montréal, Lanctôt Éditeur, 2000, 194 p.

—. *Les cendres bleues*, « Du rapport d'un « Poème érotique » et d'un « Poème policier », *Tangence*, « La science des écrivains », numéro 70, Automne 2002.  
<http://www.erudit.org/revue/tce/2002/v/n70/008487ar.html#no6>

Giguère, Suzanne. « La lettre que je n'ai jamais envoyée à Jack Kerouac », *Les Belles Heures*. Montréal, Radio-Canada, 1987-10-12, CBC2ECD.

Godin, Louise. « Le mythe du cowboy », dans le cadre de l'émission radiophonique *Horizons*. Montréal, Radio-Canada, 1971-03-25, CBC30DF.

Grutman, Rainier. *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*. Fides, Montréal, 1997, 224 p.

Hébert, Pierre. *Jacques Poulin : la création d'un espace amoureux*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, 205 p.

Houle, Ghislaine et Lafontaine, Jacques, dir. *Écrivains Québécois de Nouvelle Culture*. Québec, Ministère des Affaires culturelles, Bibliothèque nationale du Québec, 1975, 137 p.

<http://www.lucienfrancoeur.com>

<http://www.raoulduguay.net>

Jargan, Mark Anthony. « Jacques Poulin, Volkswagen Blues », *Malahat Review*, no 83. 1988.

Kushner, Eva et Bishop, Michael. Éditeurs, *La Poésie québécoise depuis 1975 : essais, témoignages inédits*. Halifax, Department of French, Dalhousie University, 1985, 201 p.

Lachapelle, Guy. « Les Québécois sont-ils devenus des Nord-Américains? », *Le Devoir*. Montréal, 21-22 novembre 1998.

Lahaie, Christiane et Desmeules, Georges. *Dictionnaire des personnages du roman québécois : 200 personnages des origines à 2000*. L'instant même, Montréal, 2003, p 61.

Lamonde, Yvan. *Ni avec eux, ni sans eux : le Québec et les États-Unis*. Québec, Nuit Blanche, 1996, 120 p.

—. *Territoires de la culture québécoise*. Sainte-Foy, les Presses de l'Université Laval, 1991, 293 p.

—, et Bouchard, Gérard, dir. *Québécois et Américains : la culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Montréal, Fides, 1995, 418 p.

Lamontagne, André. « L'autre Poulin » dans *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*. Volume 15, numéro 1. 1<sup>er</sup> semestre 2002 : « La traduction au Canada : tendances et traditions ».

— *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*. Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 2004, 281 p.

Lane, Gilles. *L'urgence du présent : essai sur la culture et la contre-culture*. Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1973, 207 p.

Languirand, Jacques. « Le Québec et l'américanité » dans *Klondyke*. Montréal, Le Cercle du Livre de France, 1971, 237 p.

—. « La Beat Generation : Origine et influence de la contre-culture d'après-guerre », *Par 4 chemins*. Mag/2000/10/01, Radio-Canada.

[http://radio-canada.ca/par4/Mag/20000924/vb/beatgeneration\\_origine.html](http://radio-canada.ca/par4/Mag/20000924/vb/beatgeneration_origine.html)

Lapierre, Michel. *La Venus québécoise : avec ou sans fourrure. La femme dans le roman québécois de 1880 à nos jours*. Montréal, Stanké, 1998, 229 p.

Lapointe, Jean-Pierre, dir. *Voix et images : Jacques Poulin, vol. 15, numéro 43*. Montréal, Université du Québec à Montréal, automne 1989, 154 p.

<http://www.erudit.org/revue/vi/1989/v15/n1/index.html>

Larose, Jean. *La petite noirceur*. Montréal, Boréal, 1987, 204 p.

—. *L'amour du pauvre*. Montréal, Boréal, 1991, 254 p.

Laurent, Françoise. *L'oeuvre romanesque de Réjean Ducharme*. Montréal, Fides, 1988, 174 p.

Leduc-Park, Renée. *Réjean Ducharme, Nietzsche et Dionysos*. Québec, Les presses de l'Université Laval, 1982, 306 p.

*Les Cent lignes de notre américanité : actes du colloque tenu à Moncton du 14 au 16 juin 1984*. Moncton, Éditions Perce-Neige, 1984, 143 p.

*Lettres Québécoises, numéro II*, Montréal, septembre 1978, 82 p.

L'Heureux, Christine. *Raoul Duguay : ou, Le poète à la voix d'Ô*. Montréal, L'Aurore, 1979, 245 p.

Louder, Dean, Morisset, Jean et Waddel, Éric, dir. *Vision et visages de la Franco-Américanie*. Québec, Éditions du Septentrion, 2001, 346 p.

Magnan, Lucie-Marie et Morin, Christian. *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Québec, Nuit Blanche, 1997, 219 p.

Mailhot, Laurent. *Littérature québécoise depuis ses origines : essai*. Montréal, Typo, 2003, 450 p.

— et Nepveu, Pierre. *La poésie québécoise, des origines à nos jours : anthologie*. Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980, 714 p.

—. *Ouvrir le livre*. Montréal, Hexagone, 1992, 351 p.

Major, Robert et Lepage, Yvan, dir. *Croire à l'écriture : études de littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*. Orléans, Éditions David, 2000, 435 p.

—. *Parti Pris : idéologies et littérature*. Montréal, Hurtubise, 1979, 341 p.

Marcato-Falzoni, Franca. *Du mythe au roman, une trilogie ducharmienne*. Traduit par Javier Garcia Mendez, Montréal, VLB, 1992, 262 p.

Marcotte, Gilles. *Le roman à l'imparfait*. Montréal, L'Hexagone, 1989 [1976], 257 p.

—. *Le temps des poètes*. Montréal, HMH, 1969, 247 p.

Marcotte, Sophie, dir. *Voix et images : Gilles Archambault, Vol. XXXI, numéro 2 (92)*. Montréal, Université du Québec à Montréal, hiver 2006, 191 p.

<http://www.erudit.org/revue/vi/2006/v/n92/index.html>

Martel, Réginald. *Le premier lecteur : chroniques du roman québécois 1968-1994*. Montréal, Leméac, 1994, 335 p.

— et Boisvert, Yves et Brunelle, Gérard, dir. *Québec Kérouac Blues*. Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1989, 125 p.

Martel, Stéphane. « Raoul Duguay : fragments d'une vie », *P45 : journalisme créatif et autres chambardements*. Novembre 2004. Site web : <http://p45.ca/magazine/raoul-duguay-fragments-dune-vie/>

Mathis-Moser, Ursula. *Dany Lafférière, la dérive américaine*. Montréal, VLB éditeur, 2003, 338 p.

Meadwell, Kenneth. *L'avalée des avalés, L'hiver de force et les Enfantômes de Réjean Ducharme : une fiction mot à mot et sa littérarité*. Lewiston, Queenston, Lampeter, Canadian Studies, volume II, The Edwin Mellen Press, 1990, 264 p.

—. « L'engagement littéraire », *Canadian Literature*.

[www.canlit.ca/reviews/175/1742/meadwell.html](http://www.canlit.ca/reviews/175/1742/meadwell.html)

Memmi, Albert. *Portrait du colonisé. Précédé du Portrait du colonisateur, et d'une préf. de Jean-Paul Sartre. Suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés?* Montréal, L'Étincelle, 1972, 146 p.

Ménard, Jean-Sébastien. *Sur la langue de Kerouac*. Communication au colloque de l'ALCQ, London (Ontario), mai 2005.

—. *Sur la route : le nomadisme intellectuel de la Beat Generation*. Montréal, 2005, [http://artsandscience.concordia.ca/cmll/Dislocation\\_Menard.htm](http://artsandscience.concordia.ca/cmll/Dislocation_Menard.htm)

Miraglia, Anne-Marie. *L'écriture de l'autre chez Jacques Poulin*. Candiac, Balzac, 1993, 243 p.

Morency, Jean. « L'invention de Jack Kerouac, du Québec à l'Acadie », *Acadie 1604-2004, Neue Romania* 29. 2004, p. 127.

— . *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique : de Washington Irving à Jacques Poulin*. Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, 259 p.

— , dir. *Urgences numéro 34 : Mythes et romans de l'Amérique*. Décembre 1991.

— et Fortin, Nicole, dir. *Littérature québécoise : les nouvelles voix de la recherche*. Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, 205 p.

Morisset, Jean et Waddell, Éric. *Amériques*. Montréal, l'Hexagone, 2000, 342 p.

Nardout-Lafarge, Élisabeth. *Réjean Ducharme : une poétique du débris*. Montréal, Fides, 2001, 308 p.

Nepveu, Pierre. « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*. 26, 2 (printemps), 1990, p. 9-20.

— . *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*. Montréal, Boréal, 1998, 375 p.

— . *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Montréal, Boréal, 1999 [1988], 241 p.

— . *Lectures des lieux*. Montréal, Boréal, 2004, 270 p.

*Nuit Blanche, numéro 30*. Montréal, Décembre 1987-Janvier 1988.

*Nuit Blanche, numéro 13*. Montréal, avril-mai 1984.

Paquin, Jacques. « Un labo dans le poète : la fonction du discours scientifique dans les manifestes de Claude Péroquin », *Tangence* no 61. Décembre 1999.

Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Québec, Nota Bene, 2004, 235 p.

—. *Moments postmodernes dans le roman québécois*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1993, 142 p.

Pelletier, Claude, dir. *Dossier de presse Raoul Duguay 1968-1985*. Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986, 125 p.

—, dir. *Écrivains anglo-québécois I [Leonard Cohen, Jack Kerouac] : dossiers de presse*. Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1986, 127 p.

—, dir. *Poètes québécois III, dossier de presse Gaston Miron, 1953-1981, Fernand Ouellette, 1959-1980, Claude Péloquin, 1965-1980*. Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981, 132 p.

Pelletier, Jacques, dir. *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*. Montréal, Les cahiers du département d'études littéraires, UQAM, cahier numéro 5, 1986, 193 p.

Poteet, Maurice, dir. *Voix et images : Jack Kerouac et l'imaginaire québécois, vol. 13, numéro 3*. Montréal, Université du Québec à Montréal, printemps 1988.

<http://www.erudit.org/revue/vi/1988/v13/n3/index.html>

Ricard, François. *La littérature contre elle-même*. Montréal, Boréal, 2002 [1985], 220 p.

Rioux, Christian. *Carnets d'Amérique*. Montréal, Boréal, 2005, 204 p.

*Romanciers du Québec français*. Québec, Québec français, 1980.

Royer, Jean. *Écrivains contemporains : nouveaux entretiens*. Trait d'Union, Montréal, 1999, 220 p.

—. *Romanciers québécois, entretiens*. Montréal, L'Hexagone, 1991, 334 p.

Savoie, Paul. « Un entretien inédit avec Gérard Leblanc », *Liaison* numéro 133. Ottawa, Automne 2006, p 6.

Séguin, Fernand. « Ces propos salés au « Sel » », dans *Le Devoir*. 28 octobre 1972.

—. *Le Sel de la semaine*. Montréal, Radio-Canada, 1967, [http://archives.cbc.ca/IDC-0-72-55-126-10/arts\\_culture/jack\\_kerouac\\_entrevue/](http://archives.cbc.ca/IDC-0-72-55-126-10/arts_culture/jack_kerouac_entrevue/)

Séguin, Jean-Gaétan. *Patrick Straram ou le bison ravi : récit*. Montréal, Guernica, 1991, 47 p.

Sing, Pamela V. *Villages imaginaires : Édouard Montpetit, Jacques Ferron et Jacques Poulin*. Montréal, Fides, 1995, 260 p.

Socket, Paul. *The Myth of the Lost Paradise in the Novels of Jacques Poulin*. London/Toronto, Associated University Press, 1993, 126 p.

*Spirale*. Montréal, no 76, Février 1988.

St-Jean, Armande. « Raoul Duguay, son et lumière de la poésie », *Perspective*, no 17. 27 avril 1968, p. 46.

Thériault, Joseph Yvon. « L'Amérique et l'américanité ne peuvent être notre projet », *Le Devoir*. Montréal, 20-22 mai 2001.

—. *Critique de l'américanité : mémoire et démocratie au Québec*. Montréal, Québec/Amérique, 2002, 373 p.

Thérien, Céline. « L'américanité et les Amériques, sous la direction de Daniel Cuccioletta », commentaire critique publié sur [www.essai21.com/cucciolettaR.html](http://www.essai21.com/cucciolettaR.html)

Tremblay, Régis. « Les horizons élargis de la littérature québécoise, Poulin : la fraternité est la nouvelle frontière ». *Le Soleil*. 7 juillet, 1984, p. D1.

- Tremblay, Roseline. *L'écrivain imaginaire : essai sur le roman québécois, 1960-1995*. Montréal, Hurtubise HMH, 2004, 600 p.
- Truffaut, Serge. « L'Off festival de jazz – l'icône de la génération « beat » enflamme le Lion d'Or » dans *Le Devoir*. Montréal, 2 juillet 2002, [www.ledevoir.com/2002/07/02/4602.html](http://www.ledevoir.com/2002/07/02/4602.html)
- Vadeboncoeur, Pierre. *Trois essais sur l'insignifiance suivis de lettre à la France*. Paris, Albin Michel, 1983, 174 p.
- Vaillancourt, Pierre-Louis, dir. *Paysages de Réjean Ducharme*. Montréal, Fides, 1994, 319 p.
- Vallières, Pierre. *Nègres Blancs d'Amérique : autobiographie précoce d'un "terroriste" québécois*. Montréal, Parti Pris, 1967, 402 p.
- Verrault, Robert. *L'autre côté du monde : le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*. Montréal, Liber, 1998, 164 p.
- Vézina, Michel. « L'Aut'poésie », *Ici*. Montréal, vol. 9, n° 8, 17 novembre 2005, p 9.
- Yoken, Mel B. *Entretiens québécois volume 1*. Montréal, Pierre Tisseyre, 1986, 187 p.