

Québec français



Jack Kerouac et l'Amérique

Jean-Philippe Marcoux

Number 154, Summer 2009

La francophonie dans les Amériques

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1822ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

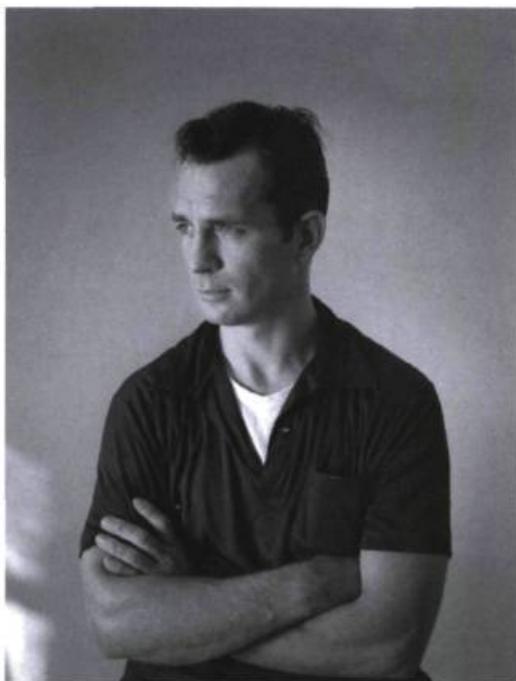
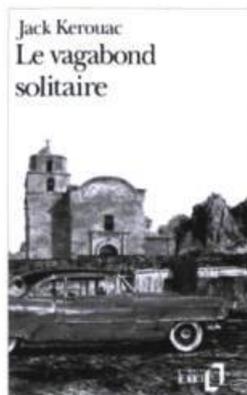
[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcoux, J.-P. (2009). Jack Kerouac et l'Amérique. *Québec français*, (154), 82–85.

Jack Kerouac et l'Amérique

par Jean-Philippe Marcoux*



© Tom Palumbo, 1996

Dans un passage clé de *Sur la route* (1957), Dean Moriarty – Neal Cassady dans la vraie vie et personnage central des *road novels* de Jack Kerouac – rejoint Sal Paradise (pseudonyme de Jack Kerouac) et le convainc de prendre la route vers le mythique Ouest américain en quête d'un héritage perdu, de figures paternelles, de familles, d'un chez-soi qui soit autant spirituel que géographique et, enfin, ou surtout, de l'Amérique. Cette quête identitaire résume parfaitement le parcours littéraire et personnel de Kerouac, Franco-américain errant. Car si son œuvre tend à renouer avec l'héritage à la fois francophone et profondément américain, avec le père désapprouvateur, avec la famille immédiate

et celle qu'il a acquise sur la route (appelons-la *Beat Generation*), avec les points d'ancrage que sont les *Lowell natal*, New York et la Californie, avec les valeurs humaines profondes perdues dans une société mercantile et conservatrice, elle demeure aussi indissociable de l'expérience américaine.

Jack Kerouac est né Jean-Louis Kerouac, le 12 mars 1922 à Lowell, une ville ouvrière du Massachusetts. Ses parents, Joseph Alcide Léon – il se renommera Léo – Kerouac et Gabrielle Lévesque, immigrants, comme plusieurs autres familles franco-canadiennes, à Lowell afin de travailler et, si possible, de goûter au rêve américain. Le déracinement des Kerouac n'est pas seulement géographique, il est aussi identitaire. Kerouac grandit dans un environnement uniquement francophone jusqu'à l'âge d'entrer à l'école. Il racontera plus tard, dans son premier roman autobiographique, *Avant la route* (1950), comment le patois franco-canadien américanisé de Lowell influence à la fois son écriture de la langue anglaise et sa propre relation avec sa famille. À travers son œuvre, il tentera souvent de retracer les routes qui ramènent à cette famille d'immigrants au passé francophone et canadien.

Dernier d'une famille de trois enfants, Jack doit se soumettre à l'immense présence de son grand frère Gérard, un enfant toujours malade mais doté d'une sagesse implacable et d'une religiosité surprenante. Son influence sur Jack s'étalera dans tout l'œuvre de ce dernier, en particulier dans *Visions de Gérard* (1963). La correspondance entre la mort de Gérard et la découverte de l'anglais par Jack est marquante. Soudainement, tous les espoirs et rêves américains reposeront sur les épaules de Jack, l'héritier des aspirations entretenues pour Gérard. Robert Perreault affirme que « comme enfant d'immigrants, Kerouac ressent à l'intérieur de lui deux personnes, ou du moins une personne avec une double identité¹ ». Kerouac vit surtout cette dualité identitaire à travers les demandes constantes de son père, « *Be a Good American, Ti-Jean* » comme le dit Victor Lévy-Beaulieu dans son essai sur l'auteur². Être un « *Good American* » signifie pour Kerouac qu'il devra vivre les rêves que son père projette sur lui, rêves que le paternel ne put accomplir. Mais pour Kerouac, concilier son héritage francophone avec les exigences d'un *all-american dream* qui réfute toute pulsion subversive est au cœur d'un conflit interne entre les aspirations paternelles et familiales et le désir de devenir écrivain. Car pour s'identifier



Le manuscrit dactylographié de *On the road* de Kerouac.

comme *American*, il faut d'abord expérimenter l'Amérique avec une ferveur et un enthousiasme que son père s'efforce d'abroger. Malgré tout, Kerouac ne défiera jamais son père ; ce n'est qu'après sa mort qu'il prendra les chemins de l'Amérique auparavant interdits³ et qu'il amorcera sa longue réflexion sur son héritage identitaire.

L'Amérique selon Kerouac

L'Amérique qu'écrit Kerouac dans *Sur la route* (1957), *Les clochards célestes* (1958), *Les souterrains* (1958) ou *Visions de Cody* (1960) n'est pas celle des banlieues aux maisons identiques, aux clôtures de piquets blancs qui voilent à peine les voitures, les boîtes aux lettres, et cette impression de conformisme qui caractérise les États-Unis après la Deuxième Guerre mondiale. Les *Freudian Fifties*, c'est l'époque de la cristallisation de la famille nucléaire, des rôles typés, des valeurs matérialistes, conservatrices et insulaires. C'est l'époque de l'engourdissement affirmé d'une société qui se définit à travers ce qu'elle possède et ce qu'elle contrôle. Cette société s'affranchit de la mission de supprimer les discours et agissements qui vont à l'encontre de la pensée banlieusarde, une mission qui s'étend jusqu'au gouvernement par lequel s'écoule le sirop réconfortant de l'américanisme unidimensionnel. L'Amérique au pavé asphalté unique qui tend à réprimer l'individualisme exprimé, bien que cette valeur soit au centre des mythes fondateurs de la nation, s'attarde aussi à diaboliser les différences raciales et sociales, la sexualité et le rock'n'roll. En somme, c'est l'Amérique marginalisée que Kerouac adopte qui est considérée comme hérétique.

L'Amérique à laquelle il tente d'échapper est aussi celle qui est empreinte d'une paranoïa politique et historique, celle qui est embourbée dans une guerre froide, celle qui subit encore le traumatisme de la bombe nucléaire tombée sur Hiroshima, celle qui attend, à chaque instant, les représailles. L'Amérique dont Kerouac veut se désinvestir est sans valeurs spirituelles et se vautre dans ses repères matérialistes. Il faut s'en désaffilier et reprendre le voyage initiatique. Il faut porter l'esprit à nu, croit-il, et trouver le supplément

d'âme dans le paysage originel, pas celui de Paris comme la *Lost Generation* d'Ernest Hemingway, mais dans celui de l'autre Amérique, inépuisée et inépuisable.

Prendre la route, explorer son potentiel pour l'extase, c'est prendre le pari de vivre. Beaulieu constate que *Sur la route* illustre bien « un monde se débarrassant de ses faux dieux pour se lancer dans cette même grande aventure des pionniers américains – ce peuple de la Nouvelle Frontière aspirant à un nouvel ordre des choses : « L'homme se retrouvant enfin au centre de sa vie⁴ ».

Écrire l'Amérique, sa quête, ses valeurs, ses paysages, ses contradictions, ses routes, ses marginaux sous-tend donc, chez Kerouac, une expérience de création et de conciliation du soi franco-américain. Les allers-retours d'est en ouest, ces traversées continentales romantiques et exploratoires, deviennent en ce sens un procédé d'écriture ; chaque voyage dépeint une phase de révision, de réécriture – un récit à la fois identitaire et ontologique. Même s'il affirme ne jamais réviser ses manuscrits, le fait demeure que chaque livre tend à réviser les expériences des précédents tout en le ramenant, à chaque fois, chez sa mère à Lowell. Chaque nouvel écrit ne s'acharne donc plus à vouloir comprendre le pourquoi de l'existence, mais s'attarde plutôt à en définir le comment. Lorsqu'il dit à propos de *Visions de Cody* qu'il a écrit « ce livre parce que nous allons tous mourir⁵ », il ne cherche pas à rationaliser sa mortalité ni celle de sa « génération », il recherche plutôt le sens de la prose qu'il donnera au temps restant. Car écrire l'Amérique, c'est la vivre, au-delà des carcans hégémoniques qui envahissent les années d'après-guerre. En privilégiant la spontanéité dans l'écriture et en cultivant l'immédiateté et la grandissime expérience américaine, Kerouac définit l'essence même de l'esthétique *Beat*.

La musique qui domine la période durant laquelle il prend la route subit également une aseptisation marquée. Le « swing » des années de guerre et d'après-guerre se caractérise par une appropriation et une dénaturalisation du jazz noir par les musiciens blancs. Ce qui rend le jazz noir, c'est-à-dire comme une expression codée de la résilience, du courage et, fondamentalement, de l'humanité des Afro-américains, devient, dans les mains

des *swing kings* et autres grands orchestres, une musique ludique, apolitique qui ne sert qu'à divertir et à enchanter les clientèles des grands clubs. Cette musique standardisée sert en partie à masquer la prolifération des *cotton clubs*, emblématiques d'une nation qui sanctionne la ségrégation et l'oppression de « l'Autre », celui dont la race l'empêche d'accéder à l'expression complète de ses droits acquis et fondamentaux, celui pour qui le rêve américain, placardé à la télévision comme au magasin général, demeure élitif. Pour Kerouac, ces gens sont le berceau d'une Amérique à revisiter, car ils évoquent en lui les mêmes questions identitaires.

La Beat Generation

Enfin, ce rêve américain, ce projet par lequel le soi a la possibilité de se métamorphoser, de se mythifier par l'entremise de conquêtes capitalistes, représente pour les Noirs, comme pour la génération que symbolise Kerouac, la fin des idéologies préconçues et avalées sans questionnement. Ce projet, profondément ancré dans l'inconscient collectif de la nation américaine, et qui devrait représenter à la fois le point culminant de toute existence américaine, l'affirmation d'une réussite à la fois personnelle et sociale, et la réalisation d'une promesse faite à chaque Américain, est pour lui, le Franco-américain, une invitation à développer de nouvelles idéologies. C'est à travers ces nouvelles idéologies libératrices, provocatrices et profondément innovatrices qu'il rejoint les Afro-américains et tous les « Autres » oubliés du projet américain.

C'est aussi à travers ces laissés-pour-compte, ces « fous », et plus particulièrement à travers ces Noirs des quartiers pauvres de New York, ceux qui arpentent le East Village et le West Village, que Kerouac trouve le sens du mot *Beat*. Il confie à Fernand Séguin que *Beat* signifie « pauvre » pour ces Noirs souvent désinvestis de leurs droits civiques et d'opportunités socio-économiques⁶. Malgré le fait qu'ils soient *Beat*, ces Noirs, explique-t-il, sont aussi heureux, ce qui témoigne de l'implacable esprit des Afro-américains qui se réfugient dans leur culture pour transcender le poids quotidien de l'oppression et du racisme. Conséquemment, il trouve également dans le *beat*, c'est-à-dire dans le rythme syncopé

de la batterie jazz, une signification qui fait écho au sens qu'il veut donner à *Beat*. Être *beat*, c'est exorciser cet état de pauvreté spirituelle pour approfondir le culte de l'expérience culturelle, littéraire, sexuelle, idéologique et, fondamentalement, américaine. À cela s'ajoute la dimension spirituelle du terme que Kerouac retrouve dans le « Bé-at » de « béatitude », et qui renforce la notion de quête de sens de la *Beat Generation*⁷. Pour lui, le nom et sa définition importent peu, c'est l'expérience du mouvement, l'excès de vivre et le besoin viscéral d'écrire cette vie qui comptent.

Il n'est donc pas surprenant de constater la correspondance entre le refus social de Kerouac et de la *Beat Generation* et celui, à caractère esthétique et politique, que proposent les *beboppers*, ces innovateurs du jazz noir. En fait, il est permis de conclure que le be-bop, ou « bop », représente cette mouvance artistique et identitaire qui mènera à la définition même de la *Beat Generation*. D'ailleurs, l'Amérique telle que perçue et ressentie par Kerouac est en grande partie une illustration prosaïque du be-bop noir des années 1945 à 1960.

En termes esthétiques, le be-bop se définit comme une révolte absolue contre la dilution technique et ontologique du « swing ». Reconnu pour sa complexité compositionnelle, ses envolées exploratoires et son profond engagement à développer un phrasé et une rythmique inimitables pour les musiciens blancs principalement, le be-bop conceptualise les techniques d'improvisation comme une nouvelle idéologie, une manière d'envisager l'existence en des termes autres que ceux qui sont prescrits par les hégémonies. Ces innovations en improvisation deviennent même une métaphore importante pour Kerouac et, en particulier, pour ce qu'il perçoit de l'Amérique.

La musique comme langage

Dans *Sur la route*, il parle du « bop » comme d'un « chant de la nuit » (p. 23). Cet appel nocturne, un *leitmotiv* dans le roman, devient une invitation à la quête de l'expérience pure et au révisionnisme identitaire, à la quête de mouvement continu et sans direction apparente comme le « bop » de Charlie Parker, l'un des paterneels *beboppers* que Kerouac recherche sur la route comme dans son art. Il dédie

même deux poèmes importants de *Mexico City Blues* (1969) à Parker, soit « 239^e Chorus » et « 241^e Chorus ». Dans le premier, Parker apparaît comme « le Musicien Parfait » et « Bouddha » du jazz. Cette déification de Parker, en particulier, l'influence de son « phrasé syncopé⁸ » et la spontanéité de ses improvisations, a des effets marqués sur Kerouac et son écriture de l'Amérique. Bouddhisme⁹ ou bebop, dans l'écriture américaine de Kerouac, les deux permettent de « prendre contact avec un monde extérieur réel par le moyen des sens ». Cette recherche de sens – ou de signification – est constamment en lien avec le spiritualisme qui se dégage des mots, comme si Kerouac provoquait le langage et le forçait à inspirer et expirer tel Parker dans son saxophone. Ce spiritualisme évoque également l'emprise qu'avait la religion catholique sur son enfance.

Tout comme le « bop », la route qui traverse l'Amérique est remplie de détours, de retours, de révisions, mais surtout de possibilités. Chez Kerouac, le jazz devient un rituel qui provoque le changement nécessaire à toute évolution, à toute expérience, à tout ressourcement. Il puise donc aussi dans l'improvisation « bebop » les fondations de sa méthode d'écriture spontanée qu'il hérite également de ses lectures de « Céline, Dostoïevski, Melville [et] Wolfe¹⁰ ». Les « Principes de la prose spontanée¹¹ » de Kerouac dénotent une parenté entre l'écriture et la méthode de composition jazz. La spontanéité dans son écriture se traduit par une absence de ponctuation inutile et par l'usage du tiret afin de reproduire le plus fidèlement possible le son, les respirations et l'immédiateté de la parole. En fait, l'écriture tend à transmettre l'expérience de vivre, dans sa ferveur, sa fureur et sa vérocité. La technique d'écriture comme l'improvisation dans le jazz est instinctive, impulsive et émotive. Le but devient alors d'écrire l'Amérique sans les dédales d'une conscience emprisonnée dans l'esprit de conformité sociale qui a cours ; la route et les paysages américains s'écrivent à mesure qu'ils sont découverts. Et comme la route est imprévisible, tel devrait en être son expression littéraire. À la manière de Parker, Kerouac permet à son art de répondre directement à la nouvelle idéologie, celle de la vie, immédiate, pure, parfois irrationnelle. Kerouac transpose cette urgence

improvisatrice d'écriture sur des rouleaux de papier, sur lesquels il écrit sans cesse, sans être obligé de changer les feuilles. C'est de cette façon qu'il écrit *Sur la route*, *Big Sur* et *Les clochards célestes*.

L'héritage de Kerouac

La fureur de vivre, la recherche d'expériences sublimes et suprêmes est le *it* de l'existence, selon le personnage catalyseur de *Sur le route*, Dean Moriarty (Neal Cassady). Dans *Les anges de la désolation*, par exemple, qui relate sa vie avant *Sur la route*, Kerouac entrevoit la présence d'un ange – son frère Gérard, peut-être ? – derrière la façade de tout ce qu'il choisit de voir. Au-delà des visions, cet ange, c'est la vie qui s'écrit d'elle-même. S'il nous faut ne comprendre qu'une chose de l'expérience américaine de Kerouac, c'est cette recherche à la fois géographique, psychologique et émotionnelle de grandeurs, d'espaces à redécouvrir pour les vagabonds spirituels de la *Beat Generation*. En fait, pour l'auteur, l'Amérique est un pays intérieur, imaginé et profondément ressenti à travers les mots. Mais surtout, son Amérique se peaufine à travers les routes qui se dessinent aux mêmes rythmes que la prose déferle et bascule vers un horizon où l'écrivain retrouve les promesses de l'Amérique, celles que ses parents avaient adoptées avec ambivalence, celles qui allaient définir le déracinement qui le poussera à écrire, à vivre et à souffrir son errance.

L'héritage de Kerouac se fait évidemment sentir chez plusieurs écrivains et artistes américains. De son ami Allen Ginsberg, cofondateur de la *Beat Generation*, à Jim Morrison des Doors, en passant par la culture beatnik et par le mouvement hippie, l'empreinte de Kerouac est omniprésente. Pour les écrivains et artistes de la Francophonie, il représente souvent un exemple de l'écrivain maudit qui, toute sa vie, s'est battu contre une double conscience : maintenir son héritage francophone dans une Amérique qui tend à s'homogénéiser à travers les promesses du rêve américain et se réapproprier l'Amérique pour en extraire ses jouissances et sa fureur incontrôlable. Kerouac exerce une fascination sur les écrivains comme Victor Lévy-Beaulieu et l'Acadien Gérard Leblanc, sur les auteurs-compositeurs et

interprètes comme Richard Séguin et Pierre Flynn. Ces artistes perçoivent entre autres en lui la possibilité d'explorer de façon créative l'imaginaire et l'identité francophones. Ils évoquent Kerouac parce que leur quête identitaire réaffirme celle du *Beat* originel. Ces artistes s'identifient à lui car, comme lui, ils retrouvent dans les voies nord-américaines une carte géographique symbolique pour l'assertion collective des voix uniques francophones au Canada. Ils retrouvent, comme Kerouac sur la route entendant sa mère, le chemin des voix québécoises et de la culture francophone en Amérique. □

* Professeur de littérature américaine, Université Laval

Notes

- 1 Robert B. Perrault, « Au-delà de la route : le côté franco-américain de Jack Kerouac », dans *Les avant-dire de la Rencontre internationale*, Québec, Le Secrétariat permanent des peuples francophones, février 1987, p. 7.
- 2 Victor Lévy-Beaulieu, *Jack Kerouac. Essai-poulet*, Montréal, Éditions du Jour, 1972, p. 69.
- 3 *Ibid.*, p. 68.
- 4 *Ibid.*, p. 89.
- 5 *Visions of Cody*, 1960. Traduit en 1993 par Brice Matthieussent chez Christian Bourgois.
- 6 Entrevue donnée à Séguin pour l'émission « Le Sel de la semaine » à Radio-Canada, automne 1967. L'entrevue se retrouve dans les archives de Radio-Canada à l'adresse, http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/litterature/clips/126.
- 7 *Loc. cit.*
- 8 Yves Buin, *Kerouac*, Paris, Gallimard, 2006, p. 127.
- 9 Dans *Les clochards célestes*, Kerouac met en scène son ami, le poète Gary Snyder, qui l'initie au bouddhisme (p. 36).
- 10 Eric Waddell, « Kerouac, le Québec, l'Amérique... et moi », dans Pierre Anctil, Rémi Ferland, Eric Waddell [éd.], *Un homme grand*, Ottawa, Les Presses de l'Université de Carleton, 1990, p. 1-18 [v. p. 8].
- 11 Publié initialement dans *The Black Mountain Review*, n° 7 (automne 1959).

Bibliographie

- BUIN, Yves, *Kerouac*, Paris, Gallimard, 2006.
- BEAULIEU, Victor-Lévy, *Jack Kerouac. Essai-poulet*, Montréal, Éditions du Jour, 1972.
- MILES, Barry, *Jack Kerouac. Roi des Beatniks*. Trad. Jean-Paul Mourlon. Monaco, Éditions du Rocher, 1999.
- PERRAULT, Robert B., « Au-delà de la route : le côté franco-américain de Jack Kerouac », dans *Les avant-dire de la Rencontre internationale*, Québec, Le Secrétariat permanent des peuples francophones, février 1987.
- WADDELL, Eric, « Kerouac, le Québec, l'Amérique... et moi », dans Pierre Anctil, Rémi Ferland, Eric Waddell [éd.], *Un homme grand*, Ottawa, Les Presses de l'Université de Carleton, 1990, p. 1-18.

En mars 2009, quatre personnes des États-Unis et du Québec se sont retrouvées autour de l'écrivain Jack Kerouac. La salle était remplie comme elle ne l'avait jamais été pour un événement à l'*Americas Society de New York*. L'événement symbolisait cette « francophonie » que plusieurs intellectuels accusent d'être une idée forcée, un vestige de l'idée civilisatrice d'une ère colonialiste, de double colonialisme et de postcolonialisme qui sont et continuent d'être, comme le dit Édouard Glissant, « réussis ». Dans un sens, étant d'abord Américaine, j'ai toujours trouvé un peu ironique que le mot Francophonie contienne en lui le mot « phonie » dont la prononciation, en anglais (*phony*) renvoie au mot « faux ». La Francophonie est-elle fautive ? Est-ce inapproprié d'abriter sous la même ombrelle toutes les cultures qui parlent ou sont maintenant ou ont été auparavant en contact avec la langue française ?

Ce que la langue française fait, à la différence de toute autre langue d'un ancien (ou présent) colonisateur, c'est de mettre « en relation » tous ceux qui souhaitent retrouver l'humanité que cette langue offre à ceux qui souhaitent la cueillir. Il est amusant de noter que, pour un étudiant débutant avec la langue française, un mot tel que « maintenant » – et surtout son épellatation – devient un cauchemar. Pourtant, quel mot ! La « main tenant » : la main qui tient, tient quoi ? Tient qui ? En français, le mot pour exprimer le présent est pour moi un mot de partage, d'ouverture vers l'autre. C'est une scène du roman *Le quatrième siècle* de Glissant qui s'anime alors devant moi au moment où je découvre que le mot *now* en français, dans son signifiant, renvoie directement à un premier acte de générosité. Papa Longoué, le premier ancêtre enlevé de l'Afrique, qui s'échappe d'une plantation à la Martinique, est confronté au maître esclavagiste et, à deux reprises, il décide de ne pas tuer ce maître tant haï. Le présent, le maintenant, le « bonheur » exige que nous profitons du bon moment, de la *bonne heure*, pour choisir de faire en sorte, comme le dit Frantz Fanon, que « l'instrument ne domine l'homme. Que cesse à jamais l'asservissement de l'homme par l'homme. C'est-à-dire de moi par un autre. Qu'il me soit permis de découvrir et de vouloir l'homme, où qu'il se trouve ».

Au Québec, la Révolution tranquille aurait-elle pu émerger d'un peuple qui n'avait pas dans son essence la langue française, cette langue pour laquelle le présent, le maintenant est une main qui tend vers l'autre ? Est-ce une coïncidence que toutes ces ouvertures vers l'autre soient ancrées dans une langue française de l'Amérique ? « Pourquoi tout simplement ne pas essayer de toucher l'autre, de sentir l'autre, de me révéler l'autre ? » Quand on me demande d'où viennent ma passion pour la langue française, mon amour du Québec et des Caraïbes, je ne sais pas quoi répondre. Me retrouver, moi, une juive américaine d'origine polonaise et russe par ma mère, catholique et protestante italo-austro-hongroise de par mon père, issue d'un grand-père qui a choisi de lutter contre les Nazis, dans une salle autour de Jack Kerouac qui, lui aussi, a vécu à la frontière de plusieurs cultures... tout cela se retrouve dans la présence de cette langue pour laquelle le présent se conjugue dans la partie la plus humaine de l'être humain : sa main qui tient, qui porte, qui est consciente de la préciosité de l'humanité qu'elle porte. Cette francophonie de l'Amérique est consciente de son humanité, de la sagesse qui exige que l'arme soit tranquille, que la main tende vers l'autre. Ce sont les mains qui applaudissent, qui se creusent une liberté, tout en reconnaissant, comme Aimé Césaire le précisait, que « la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse ».

Alessandra Benedicty

French and Interdisciplinary Studies, University of New York and Center for Worker Education (CUNY)