

UCL

Université
catholique
de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

L'ALTÉRITÉ RIMBALDIENNE DANS L'ŒUVRE DE KEROUAC

Mémoire réalisé par
Thomas Bodart

Promoteurs
Amaury Dehoux, Erica Durante et Pierre Piret

Années académiques 2016-2018
Master en langues et littératures français et romanes
Finalité didactique du français langue première

L'ALTÉRITÉ RIMBALDIENNE DANS L'ŒUVRE DE KEROUAC

Je tiens à remercier Madame Erica Durante et Monsieur Amaury Dehoux d'avoir accepté de diriger ce travail ainsi que Monsieur Pierre Piret d'avoir bien voulu en reprendre la direction.

Je souhaite remercier Monsieur Amaury Dehoux pour la qualité de ses retours ainsi que pour ses relectures et ses remarques qui m'ont permis de finaliser mon mémoire.

Je remercie ma famille pour leur bienveillance, leur patience et leurs encouragements. Ils ont éclairé la voie sur laquelle je chemine depuis maintenant cinq années. Merci à ma belle-mère pour ses relectures attentives et sa foi dans le succès de mon travail. Merci à Gaëlle Gilsoul qui m'a soutenu et encouragé depuis les prémices de ce mémoire.

AVERTISSEMENT GÉNÉRAL

Conventions référentielles

- a) En ce qui concerne les citations des œuvres anglaises de Kerouac dans les notes de bas de pages, nous retranscrivons le titre de l'édition étudiée en langue originale ainsi que le titre de l'édition française traduit en français.
- b) Les références complètes de tous les ouvrages seront introduites en note de bas de page à la première occurrence, puis nous renverrons à la bibliographie.

Conventions pour les traductions

- a) Dans le cas des œuvres de Kerouac, nous ne citerons en langue originale que les œuvres issues du corpus étudié, c'est-à-dire *On The Road*¹, *Scattered Poems*², *Old Angel Midnight*³, *Sé dur pour mué parlé l'Angla*⁴ et *La Nuit est ma Femme*⁵. La traduction de la version française sera néanmoins ajoutée en note de bas de page.
- b) Les citations issues des autres œuvres de Kerouac non étudiées de manière approfondies au sein de ce travail seront retranscrites en français. C'est notamment le cas de *Satori à Paris*⁶, *Vanity de Duluo*⁷, *Visions de Gerard*⁸, *Beat Generation*⁹, *Les Clochards Célestes*¹⁰, *Vraies blondes, et autres*¹¹ dont les traductions seront celles proposées par l'éditeur Gallimard.
- c) Pour les œuvres écrites en joul (*Sé dur pour mué parlé l'Angla*¹² et *La Nuit est ma Femme*¹³), à l'instar de l'édition proposée par Jean-Christophe Cloutier sur laquelle

¹ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll*, New York city, Peguin books, 2011 (Peguin Modern Classics). En français : KEROUAC, Jack, *Sur la route. Le rouleau original*, trad. de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2010 (Folio).

² KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, San Francisco, City Lights Booksellers & Publishers, 1971. En français: KEROUAC, Jack, *Poèmes*, trad. de l'anglais par Philippe Mikriamos, Paris, Seghers, 2012 (Poésie d'abord).

³ KEROUAC, Jack, *Old Angel Midnight*, San Francisco, City Lights, 2016. En français: KEROUAC, Jack, *Vieil ange de minuit. Suivi de Cité cité cité*, trad. De l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 1998.

⁴ KEROUAC, Jack, « Sé dur pour mué parlé l'Angla », dans Cloutier, Jean-Christophe, *La Vie est d'hommage*, édité par Jean Christophe Cloutier, Montréal, Boréal, 2016, p. 321-328.

⁵ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », Dans CLOUTIER, Jean-Christophe, *Jack Kerouac. La vie est d'hommage*, Montréal, Boréal, 2016, p. 51-112.

⁶ KEROUAC, Jack, *Satori à Paris*, trad. de l'anglais par Jean Autret, Paris, Gallimard, 1993 (Folio).

⁷ KEROUAC, Jack, *Vanité de Duluo*, *Éducation aventureuse 1935-1946*, trad. de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

⁸ KEROUAC, Jack, *Visions de Gérard*, trad. de l'anglais par Jean Autret, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

⁹ KEROUAC, Jack, *Beat Generation*, trad. de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

¹⁰ KEROUAC, Jack, *Les Clochards Célestes*, trad. de l'anglais par Marc Saporta, Paris, Gallimard, 1974 (Folio). KEROUAC, Jack, *The Dharma Bums*, New York, Viking Press, 1925.

¹¹ KEROUAC, Jack, *Vraies blonde, et autres*, trad. de l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 2003 (Folio).

¹² KEROUAC, Jack, « Sé dur pour mué parlé l'Angla », *op. cit.*

¹³ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », *op. cit.*

nous nous basons, nous retranscrivons les écarts orthographiques de Kerouac puisque ceux-ci participent à l'esthétisme de l'auteur.

INTRODUCTION

La thématique de l'altérité identitaire dans l'œuvre de Jean Nicolas Arthur Rimbaud a été constatée et développée par de nombreux analystes et critiques du poète. Elle fait suite à l'exposé d'Arthur Rimbaud lui-même dans ses lettres adressées à Georges Izambard et Paul Demeny en 1871, qualifiées postérieurement et de manière apocryphe comme les *Lettres du voyant*¹⁴. Cette altérité a été considérée un temps comme un principe esthétique fondateur de sa poésie.

Bien qu'il serait réducteur de définir l'œuvre autobiographique de Kerouac à ce seul principe, l'auteur américain a non seulement connu Arthur Rimbaud mais a aussi loué cette figure emblématique de la bohème littéraire française. De même, nous verrons que Jack Kerouac connaissait bien son œuvre et qu'il a certainement été influencé par son esthétique. Ce travail consiste à dégager cette esthétique dans un premier temps, la définir et percevoir son application au sein de l'œuvre d'Arthur Rimbaud mais aussi de celle de Jack Kerouac dans un second temps.

Au sein des prolégomènes, nous détaillerons le contenu des *Lettres du voyant*, puisqu'il consiste en un manifeste de l'altérité poétique. Cette présentation théorique permet de dégager le principe esthétique rimbaldien de manière précise et d'exposer les interprétations des analystes sur celui-ci. De cette manière, nous nous appuyerons sur cette analyse tout au long du travail afin d'établir une lecture pertinente de Jack Kerouac.

Il s'agira donc d'une analyse comparée. Dès lors, les proximités langagières, thématiques et esthétiques seront abordées à partir de la comparaison entre l'œuvre intégrale d'Arthur Rimbaud et *On The Road*¹⁵, *Old Angel Midnight*¹⁶, *Scattered Poems*¹⁷, *La nuit est ma Femme*¹⁸ et *Sé dur pour mué paré l'Angla*¹⁹ de Jack Kerouac. *On The Road* est l'œuvre majeure de l'écrivain américain et est souvent présentée comme son roman de référence, celui qui lui a permis de connaître un succès international et de construire le mouvement qu'il a nommé *Beat Génération*. De plus, il met en scène l'esthétique rimbaldienne de l'altérité en présentant la

¹⁴ RIMBAUD, Arthur, *Poésies, Une Saison en Enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, 1999, p. 81-95.

¹⁵ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll*, New York city, Peguin books, 2011 (Peguin Modern Classics). En français : KEROUAC, Jack, *Sur la route. Le rouleau original*, trad. de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2010 (Folio).

¹⁶ KEROUAC, Jack, *Old Angel Midnight*, San Francisco, City Lights, 2016. En français: KEROUAC, Jack, *Vieil ange de minuit. Suivi de Cité cité cité*, trad. de l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 1998.

¹⁷ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.* En français: KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*

¹⁸ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », Dans CLOUTIER, Jean-Christophe, *Jack Kerouac. La vie est d'hommage*, Montréal, Boréal, 2016, p. 51-112.

¹⁹ KEROUAC, Jack, « Sé dur pour mué paré l'Angla », dans Cloutier, Jean-Christophe, *La Vie est d'hommage*, édité par Jean Christophe Cloutier, Montréal, Boréal, 2016, p. 321-328.

destruction du *Je* sociétal sur les routes américaines. Bien que Jack Kerouac soit davantage connu pour sa prose, il a également écrit de la poésie dans laquelle il aimait jouer avec la langue comme dans les recueils *Old Angel Midnight* et *Scattered Poems*. Ce jeu langagier sera comparé à la langue universelle théorisée au sein des *Lettres du Voyant* et appliquée dans l'œuvre du poète français. *La nuit est ma Femme* et *Sé dur pour mué paré l'Angla* sont deux textes de Kerouac également peu connus, publiés tardivement et de manière posthume. Kerouac se plaisait à écrire des histoires dans sa langue maternelle : le joual. Il est intéressant de constater le rapport entre l'auteur américain et sa langue maternelle. Un même rapport a été constaté au sein de l'œuvre d'Arthur Rimbaud, puisque l'auteur français a intégré des ardennismes dans ses poèmes. L'ardennais a en effet joué un rôle prépondérant dans l'élaboration de la langue universelle rimbaldienne. Nous comparerons donc ce retour à la langue de l'enfance chez les deux auteurs et son application à l'intérieur de leurs œuvres.

Cette comparaison s'articule au sein de trois grandes parties. Dans la première, il s'agira d'abord de vérifier l'attrait de Kerouac pour le poète français et d'en concevoir les origines. En effet, l'œuvre de Kerouac est intrinsèquement liée à ce qu'il a vécu. Susan Pinette, dans son analyse de *Satori à Paris*²⁰ affirme que, « si l'on rejette l'importance de l'ethnie, le texte reste incompréhensible »²¹. Dans cette optique, nous aborderons les origines québécoises et françaises de Jack Kerouac ainsi que son rapport à la francophonie en tant que langue mais également en tant que culture. De cette manière, nous expliciterons la fragmentation identitaire de Kerouac. Ce tiraillement entre ces différentes origines a un impact sur son œuvre. Parmi ses poèmes, l'énonciateur lyrique apparaît comme un être divisé et destructeur. À partir de cette constatation, nous nous intéresserons ensuite à l'influence qu'a pu avoir Arthur Rimbaud dans l'application de cette altérité identitaire au sein de l'œuvre kerouacienne. C'est la raison pour laquelle nous analyserons le poème biographique *Rimbaud*²², tiré du recueil *Scattered Poem*, dans lequel Jack Kerouac revient sur la vie et l'œuvre d'Arthur Rimbaud. Nous observerons le rapport entre la vie du poète français et la présentation que Kerouac en fait. De même, nous analyserons une partie de *La Nuit est ma Femme*, texte dans lequel Kerouac introduit une citation d'*Une Saison en Enfer*²³. Cette analyse nous permettra d'observer l'impact du recueil du poète français à l'intérieur de ce texte. Enfin, le principe esthétique rimbaldien de l'altérité

²⁰ KEROUAC, Jack, *Satori à Paris*, trad. de l'anglais par Jean Autret, Paris, Gallimard, 1993 (Folio).

²¹ PINETTE, Susan, « Jack Kerouac. L'écriture et l'identité franco-américaine », dans *Francophonie d'Amérique*, 2004, n° 17, p. 3

²² KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, *op. cit.*, p. 32-39. En français: KEROUAC, Jack, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 51-58.

²³ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 177-204

sera étudié au sein de *Scattered Poem*. Lors de cette comparaison, nous nous intéresserons davantage à la représentation de l'individu fragmenté.

Dans la seconde partie, nous examinerons l'altérité langagière dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud et de Jack Kerouac. En effet, l'œuvre de Kerouac, à l'instar de celle d'Arthur Rimbaud, est traversée par une fragmentation identitaire qui s'actualise au cœur même de l'écriture, ce qui permet la naissance d'un langage rimbaldien et kerouacien. Ils créeront leur propre langue notamment au moyen de l'hétérolinguisme, concept que nous définirons au cours de cette partie. En effet, ils tentent de retranscrire une langue capable de contenir toutes les autres langues. C'est la raison pour laquelle ils reviendront tous deux sur leur langue maternelle. Nous nous attarderons sur l'identification de ces deux langues et sur leur impact au cœur de l'œuvre des auteurs. Néanmoins, pour que leur langue soit davantage universelle, Kerouac et Rimbaud y ont intégré davantage de langues. C'est la raison pour laquelle ils se sont dirigés vers leur langue seconde : l'anglais. Au sein du deuxième chapitre de cette partie, nous analyserons l'impact qu'a pu avoir la langue anglaise dans l'élaboration de leur esthétique dans *La Nuit est ma Femme* et *Illuminations*²⁴. Néanmoins, bien que ces anglicismes se répartissent sur l'ensemble du recueil *Illuminations*, nous nous concentrerons sur *Solde*²⁵ et *Promontoire*²⁶. En effet, ces poèmes réunissent dans une courte densité de texte un plus grand nombre d'anglicismes. De plus, *Solde* est un poème qui met en scène la parole. Selon Guyaux, « *solde* est une parole, une promesse, comme "À vendre", parole et parodie de parole »²⁷. Or, les textes écrits par Kerouac tendent vers cette oralité. Dans un dernier chapitre, nous analyserons davantage le projet de la langue universelle en identifiant les autres outils utilisés dans *Une Saison en Enfer* d'Arthur Rimbaud et *Scattered Poems* de Jack Kerouac.

Dans la troisième et dernière partie, nous analyserons l'incarnation du principe esthétique rimbaldien au sein d'*On The Road*. En effet, *On The Road* met en scène le principe de l'altérité rimbaldien, résumé de manière condensée par la phrase « Je est un Autre »²⁸, en explicitant la résistance du *Je* face à l'engagement dans la voie de la déconstruction et de la marginalisation du moi. Détruire ce *Je* pour aller vers l'*Autre*, totalement inconnu, n'est pas un acte anodin. Nous présenterons cette résistance en analysant des extraits d'*On The Road* dans un premier chapitre. De même, nous verrons comment Kerouac repousse de manière ponctuelle ce *Je*

²⁴ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 205-244.

²⁵ *Ibid.*, p. 233-234.

²⁶ *Ibid.*, p. 237-238.

²⁷ RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, texte établi et commenté par André Guyaux, Neuchâtel, Langages, 1985, p. 271.

²⁸ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 84, 88.

sociétal pour s'incarner en tant qu'un être destructeur qui rejette tout de la société. Cette autodestruction permet à Kerouac d'être le voyant décrit par Rimbaud dans *Les Lettres du Voyant*. C'est la raison pour laquelle nous nous attarderons sur cette voyance américaine. Enfin, nous analyserons en quoi le motif de la route participe à l'esthétique de l'altérité. Cette altération identitaire représente un acte difficile pour les deux auteurs. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons cette résistance et verrons à quel point l'écriture leur est salvatrice dans la construction de l'*Autre* spirituel.

PROLÉGOMÈNES
LE PRINCIPE ESTHÉTIQUE *JE EST UN AUTRE*

Chapitre I : Analyse des *Lettres du voyant*

Ce que nous nommons les *Lettres du voyant*²⁹ désignent à la fois la lettre adressée le 13 mai 1871 par Rimbaud à Georges Izambard, son professeur de français qui a donné cours au collège de Charleville à partir de janvier 1870³⁰, et la lettre adressée à Paul Demeny, ami d'Izambard et éditeur, le 15 mai de la même année. Ce titre couramment associé à ces deux lettres a été créé ultérieurement puisqu'il s'agit d'une appellation apocryphe et posthume, popularisée par l'importance du projet poétique qui en découle. Il provient de la réflexion de Rimbaud sur le statut du poète, désigné dans les deux lettres comme « Voyant ». André Guyaux, dans le *Dictionnaire Rimbaud*³¹, explique que le terme, tributaire de la tradition romantique du poète et de l'auteur en général, était très répandu au XIX^e siècle chez des auteurs comme Banville, Baudelaire ou Leconte de Lisle. Pourtant, ces deux lettres sont traditionnellement considérées comme fondatrices de la vision moderne de la littérature française puisqu'elles introduisent, entre autres, la notion de révolution et d'altérité poétique.

Marc Eigeldinger, dans l'introduction de l'édition commentée des *Lettres du voyant*³² donne quatre définitions du terme « Voyant ». Au sens biblique, « le voyant désigne le prophète, capable de prévoir l'avenir et doué de la vision divinatrice du surnaturel par les pouvoirs de la révélation »³³. L'auteur explique que ce titre désigne également les adeptes de certaines sectes ésotériques, « telles que les gnostiques, les illuminés et les swedenborgiens qui ambitionnent d'atteindre à la vision et à la connaissance des choses surnaturelles »³⁴. Dans un troisième temps, Marc Eigeldinger indique que, dans un sens plus restreint, « le terme de voyant s'applique aux êtres doués de la seconde vue, aux médiums et aux personnes, qui, en état de somnambulisme, possèdent la vision du passé et de l'avenir, ainsi que des mystères du surnaturel »³⁵. Enfin, dans une perspective davantage historico-littéraire, le voyant est qualifié de, « “[...] poète qui voit et qui sent ce qui est inconnu des autres hommes” »³⁶. En regroupant l'ensemble des définitions, le « Voyant » se définit comme un être en quête de Vérité sur le passé, l'avenir et le surnaturel.

²⁹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 81-95.

³⁰ *Ibid.*, p. 283. Voir aussi : BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 336-337 et 373-374.

³¹ GUYAUX, André, « Lettre(s) du voyant » dans BARONIAN Jean-Baptiste, *Dictionnaire Rimbaud, op. cit.*, p. 373.

³² EIGELDINGER, Marc, « La voyance avant Rimbaud », dans SCHAEFFER, Gérald, *Lettres du voyant*, Genève, Droz, 1975, p. 11-13.

³³ *Ibid.*, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 12.

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

Ces lettres prennent ainsi la forme d'une réflexion théorique sur la poésie d'Arthur Rimbaud. Plus tard, elles seront considérées non plus seulement comme une réflexion mais aussi comme un manifeste à part entière définissant à elles seules le projet poétique de l'auteur. Des poèmes serviront tantôt de preuves (*Le cœur du Pitre*), tantôt d'intermèdes (*Chant de Guerre Parisien*, *Mes petites amoureuses* et *Accroupissement*) à ce manifeste. Dans tous les cas, ils viennent se juxtaposer aux lettres, comme Rimbaud en avait pris l'habitude cette année-là pour illustrer ses propos. Guyaux³⁷ affirme que cette première vision a été popularisée par André Rolland De Renéville dans *Rimbaud le voyant*³⁸ et dans le numéro du *Grand Jeu* de Roger-Gilbert Lecomte³⁹, avant d'être relayée par Gérald Schaeffer dans *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*⁴⁰.

La lettre adressée à Georges Izambard débute donc le discours de Rimbaud puisqu'elle a été envoyée deux jours avant celle adressée à Paul Demeny. Un dialogue s'établit entre le poète et son professeur, dialogue dans lequel le poète assume les deux rôles puisqu'il répond à la place d'Izambard. Le poète français y dénigre le statut de son professeur au moyen de formules accusatrices et ironiques : « vous roulez dans la bonne ornière »⁴¹, « je me fais cyniquement entretenir »⁴², « votre obstination à regagner le râtelier universitaire – pardon ! – le prouve »⁴³. En parallèle, il se dépeint comme un exemple et illustre son point de vue révolutionnaire sur la société. Il veut être le Prométhée contemporain, c'est-à-dire être au-dessus de la société, devenir un voyant pour apporter la lumière aux hommes : « Le voyant, sage et poète, discerne la Vérité grâce à l'acuité de la vision dont il est doué, il est “un être complexe, détenteur des mystères souverains et, partant, ‘connexion’ vivante entre l'absolu et l'être” »⁴⁴. De la même façon, il se proclame Voyant et prône le dérèglement de tous les sens⁴⁵ dans les deux lettres. Tel Baudelaire dans l'*Albatros*, Rimbaud se décrit dans *Le cœur du Pitre* comme un homme reclus de la société, marginalisé par celle-ci. Il est moqué et insulté par une troupe. « Leurs insultes l'ont dépravé »⁴⁶ et l'ont rendu ou le rendront malheureux. Dès lors, puisqu'il demeure à l'écart, il ne lui reste plus que son cœur de Pitre, c'est-à-dire sa condition de poète ou de voyant, pour survivre.

³⁷ GUYAUX, André, *op. cit.*, p. 373.

³⁸ DE RENÉVILLE, André Rolland, *Rimbaud le voyant*, Paris, Au sans pareil, 1929.

³⁹ LECOMTE, Roger-Gilbert, *Le Grand Jeu, 1928-1932*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1977.

⁴⁰ SCHAEFFER, Gérald, *op. cit.*

⁴¹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 83.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ SCHAEFFER, Gérald, *op. cit.*, p. 13-14. Voir aussi : RENOUE, Louis, *Hymnes spéculatifs du Véda*, Paris, Gallimard, 1956, p. 258.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 84, 88.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 85.

Malgré ce projet, Rimbaud demeure incertain. Il hésite sur la façon d'agir : « comment agir, ô cœur volé ? »⁴⁷. Preuve que le poète n'a pas encore fixé tout à fait son projet et sa condition. Il en appelle d'ailleurs à l'aide à la fin de sa lettre lorsqu'il affirme « ça ne veut pas rien dire. – RÉPONDEZ-MOI »⁴⁸. C'est la raison pour laquelle il insiste sur la réponse qu'il souligne en utilisant les majuscules. Cette première lettre est plus courte et servira à l'écriture de la seconde à tel point que Rimbaud réutilisera certaines formules telles que « Je est un autre »⁴⁹, maxime sur laquelle nous reviendrons.

Son projet semble tout de même plus abouti et plus complet dans la seconde lettre. En effet, celle-ci correspond moins au genre de la lettre qu'à l'exposé théorique de la poésie de Rimbaud. Selon Gérard Schaeffer, le double « Voilà »⁵⁰ en fin de paragraphe accentue « le caractère péremptoire de l'exposé »⁵¹. L'interlocuteur est à peine mentionné. En effet, alors qu'il commence par « Cher Monsieur, vous revoilà professeur »⁵² dans la première lettre adressée à Izambard, Rimbaud débute la seconde lettre par : « j'ai résolu de vous donner une heure de littérature nouvelle ; je commence tout de suite par un psaume d'actualité »⁵³. Il montre par-là sa résolution de développer uniquement ce qu'il entend par littérature nouvelle et non pas d'entamer un dialogue. C'est la raison pour laquelle il insère, dès le début, son premier poème *Chant de guerre parisien*⁵⁴ dans lequel il aborde la thématique de la Commune, sujet d'actualité, à partir de vers ironiques, polysémiques et humoristiques qui le caractérisent. Il évoque ainsi dans ce poème le Ministre de l'intérieur, Ernest Picard, et les bombardements pratiqués par Thiers.

Il continue ensuite l'élaboration du statut du poète qu'il nomme voyant et qu'il caractérise à nouveau comme extérieur au sujet et déréglé de tous les sens communs, au-delà de la société. Cette fois, il n'utilise plus le point de vue du destinataire, Demeny, comme il l'a fait avec Izambard. Il ne fait qu'exposer son statut de voyant jusqu'à *Mes petites amoureuses*⁵⁵, poème dans lequel il s'emploie à détourner le genre sentimental et l'image de la femme sacralisée. En effet, au lieu de célébrer l'amour, il souligne la haine qui le relie à ses anciennes *amoureuses*. Rimbaud n'immortalise pas la beauté mais chante la laideur de ses compagnes passées au

⁴⁷ SCHAEFFER, Gérard, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 84, 88.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 91, 94.

⁵¹ SCHAEFFER, Gérard, *op. cit.*, p. 118.

⁵² RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 83.

⁵³ *Ibid.*, p. 85.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 86-87.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 89-91.

moyen de la désignation « mes laiderons »⁵⁶. Rimbaud, en parodiant ainsi le poème sentimental, annonce sa volonté de rompre avec les codes, n'hésitant pas à se moquer de ses victimes, comme il le fait avec Thiers et Picard dans l'*Orgie parisienne*⁵⁷, ou avec le frère Milotus dans *Accroupissements*⁵⁸.

Dans la troisième partie de cette lettre, Rimbaud décline plus précisément ce qu'il entend par le fait d'être voyant tout en citant les auteurs qui, selon lui, correspondent à cette définition. Ainsi, il estime que les auteurs de la première génération (Lamartine ou Hugo) du courant romantique ont été voyants mais « sans trop bien s'en rendre compte »⁵⁹ alors que les auteurs de la seconde génération du romantisme (Th. Gautier, Leconte de Lisle, Banville, Baudelaire) ont été « très voyants »⁶⁰. Il vante également les mérites de la poésie grecque qui a « déjà accédé à cette fusion entre l'expression poétique et la vie »⁶¹. Néanmoins, il ne souhaite pas revenir à cet idéal grec, puisque celui-ci est dépassé et ne correspond pas à son idéal de rupture. En effet, il se dit libre « d'exécrer les ancêtres »⁶². Enfin, il termine sa lettre par le poème satirique *Accroupissement* dans lequel le frère Milotus passe sa journée à déféquer. Ici, à l'instar de *Mes petites amoureuses*, le frère Milotus et, par extension, l'Église ainsi que la poésie liturgique sont parodiées à l'extrême.

Dans ces lettres, Rimbaud met en avant ce qu'il nomme la poésie objective. C'est la poésie du Voyant, du sujet qui se fait violence, c'est-à-dire non pas de celui qui pense et qui est selon la tradition cartésienne (*Cogito ergo sum*), mais de celui qui est pensé par un autre (« on me pense »⁶³).

⁵⁶ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 91

⁵⁷ *Ibid.*, p. 95-98.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 93.

⁶¹ SCHAEFFER, Gérald, *op. cit.*, p. 154.

⁶² RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 87.

⁶³ *Ibid.*, p. 84.

Chapitre II : *Je est un autre* ou la notion d'altérité

Dans la lettre adressée à Georges Izambard et dans celle adressée à Paul Demeny, Rimbaud écrit cette phrase restée célèbre : *je est un autre*. Si nous excluons les poèmes antérieurs à ces lettres dans lesquels Rimbaud se révèle particulièrement conformiste⁶⁴ (et qui sont écrits notamment à la lumière de l'esthétisme parnassien), cette phrase condense à elle seule toute une esthétique qualifiée de rimbaldienne.

Mario Richter⁶⁵ définit cette esthétique comme une idée de déconstruction, de rejet de la société. « La guerre et la révolution parisienne ont désormais rompu irrémédiablement les digues du “je” »⁶⁶. Rimbaud ne veut plus retourner à l'école, dans la société à laquelle « on se doit »⁶⁷, c'est-à-dire qu'il ne veut plus être enfermé, comme l'est Izambard, dans les normes sociétales, la norme d'un *Je*. Voilà pourquoi Rimbaud a tant de mal à expliciter son état à son professeur : « Vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer »⁶⁸. Contrairement à Izambard, le *je* rimbaldien est *Autre*, il est voyant. Izambard reste un poète et un enseignant du subjectif, c'est-à-dire selon Richter, un être qui relève de l'ordre et du conventionnel ou, selon Brunel, « ce qu'un individu fait pour sa seule satisfaction personnelle : l'expression s'applique à l'activité professionnelle d'Izambard avant de s'appliquer à la poésie *fadasse* qu'il aime ou qu'il écrit lui-même »⁶⁹. Comme le relève Brunel⁷⁰, Arthur Rimbaud dénigre la volonté d'Izambard de se donner à la société et de reprendre son poste d'enseignant au lycée de Douai : « Votre obstination à regagner le râtelier universitaire, – pardon ! – le prouve ! »⁷¹.

Opérer à l'intérieur des frontières du *je* signifie rester dans les limites de l'ordre établi, au service de la société telle qu'elle est. *L'Autre* s'apparenterait à la révolution et à la destruction des structures préétablies. C'est la poésie objective de Rimbaud, celle de *l'Autre*, certainement qualifiée de *fantaisie* par les être sociétaux comme Izambard : « Je vous donne ceci : est-ce de la satire, comme vous diriez ? Est-ce de la poésie ? C'est de la fantaisie, toujours »⁷². Selon Richter, « l'expression *c'est de la fantaisie, toujours* a tout l'air d'être une concession

⁶⁴ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 36.

⁶⁵ RICHTER, Mario, *La crise du Logos et la quête du mythe*, Boudry-Neuchâtel, La Baconnière, 1976.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁷ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 83.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁹ RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en Enfer. édition critique*, édité par Arthur Brunel, José Corti, 1987, p. 67.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁷¹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 84.

⁷² *Ibid.*, p. 84.

dédaigneuse à la manière de penser subjective d'Izambard »⁷³. C'est pour cette raison qu'Arthur Rimbaud demande à celui-ci de ne pas agir comme un professeur, de ne pas lire son écrit comme une poésie subjective, mais comme une poésie objective, c'est-à-dire comme « ce qu'un individu fait ou crée et qui le dépasse »⁷⁴. Lorsqu'Arthur Rimbaud écrit *Je est un Autre*, il revendique le sacrifice total de ce *Je* comme individu sociétal représenté ici par le destinataire de la lettre. Il s'agit de renier le *Je* identitaire pour s'affirmer en tant qu'être de destruction. Pour cela, « il faut être fort, être né poète »⁷⁵, il faut être né voyant. C'est dans la destruction que la création rimbaldienne naît.

Kenneth White⁷⁶ utilise d'autres termes pour qualifier le même principe : « la figure du dehors ». Selon cet auteur, le projet poétique fondamental de certains poètes serait de tenter de retrouver une nature originelle, un état primitif et donc de se libérer des carcans de la société et de l'apoétique, c'est-à-dire de la raison ou de l'utilité. Il y a un désir de dépassement, un manque qui pousserait les poètes à aller percevoir une vie originelle. Rimbaud lui-même affirmera que « la vraie vie est absente »⁷⁷. Voilà pourquoi il veut dépasser son *Je* pour aller vers l'*Autre*. Le poète souhaite sortir de lui-même et atteindre une densité presque anonyme. Selon Kenneth White, le retrait de l'être serait le propre de la poésie.

Dans *Le cœur supplicié*, poème exemple inséré à la suite de la lettre adressée à Georges Izambard, Rimbaud illustre ce projet poétique. Selon Richter, l'insertion de ce poème à la suite de cette lettre ne serait pas un acte anodin. Le cœur représenterait de manière allusive « le plus solide emblème romantique du je »⁷⁸ ainsi que « tous les idéaux les plus purs de l'organisation bourgeoise de la vie »⁷⁹, c'est-à-dire le sujet sociétal tel que défini ci-dessus. Le poète décline toutes les supplications que subit ce cœur, ce *Je* face aux moqueries d'une « troupe » : « Sous les quolibets de la troupe / Qui lance un rire général ». Rimbaud souffre de cette épreuve et s'interroge car il s'agit d'un saut dans *L'Autre* nécessairement inconnu et incertain : « Quand ils auront tari leurs chiques, comment agir, ô cœur volé ? »⁸⁰. Mario Richter en conclut qu'« une fois engagé dans la voie qui porte hors des frontières morales du “je”, Rimbaud s'est trouvé dans la condition désespérée de qui a perdu irrémédiablement la valeur suprême d'un

⁷³ RICHTER, Mario, *op. cit.*, p. 42.

⁷⁴ RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en Enfer. édition critique, op. cit.*, p. 67.

⁷⁵ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 84.

⁷⁶ KENNETH, White, *La Figure du dehors*, Marseille, le mot et le reste, 2014.

⁷⁷ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 188.

⁷⁸ RICHTER, Mario, *op. cit.*, p. 44.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁸⁰ BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Gallimard, 2005 (Poésie).

système et est en train de déboucher non sur une terre promise, mais sur un désert inhabité et désolé »⁸¹.

De ce manque, de ce cœur volé ou supplicié, Rimbaud tire une dimension poétique et artistique déjà observable dans ce premier poème. Selon Brunel, il en fait son véritable travail, c'est-à-dire sa poésie objective (à l'opposé du travail *subjectif* d'Izambard). Brunel décline cette poésie objective selon trois principes⁸². D'abord, « Il faudra “trouver un langage” : “le temps d'un langage universel viendra” »⁸³, principe que nous observerons dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud et de Jack Kerouac au sein de la deuxième partie intitulée *Altérité langagière*. Ce projet, défini comme étant à long terme par Brunel, nous en percevons déjà les prémices par l'introduction de néologismes ou de mot rares dans les poèmes qui accompagnent les lettres à Izambard et Demeny (« abracadabrantique » dans *Le cœur du Pitre*, « pialat » et « hydrolat » dans *Mes petites amoureuses*, etc.). Néanmoins, ce n'est que progressivement que le poète établira ce que des analystes ont intitulé « la langue rimbaldienne ». Ensuite, « “La poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant” »⁸⁴, principe que nous observerons dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud et de Jack Kerouac au cours de la troisième partie intitulée *Je est un autre mystique et destructeur*. Le mouvement de cette poésie s'incarnera au sein des futurs poèmes de Rimbaud par la violence faite à la réalité et à l'écriture au moyen de la déformation, de l'imagination, de la brutalité, de la parodie et de la dénonciation. Enfin, nous observons dans la première partie de ce travail ce que Brunel intitule « “Ces poètes seront” »⁸⁵ et qu'il définit comme un problème identitaire. Ainsi, l'idéal du voyant s'incarne dans ces trois principes. Rimbaud tente de dépasser la poésie traditionnelle de son temps, incarnée par les auteurs parnassiens, pour déclamer une poésie où les sens sont complètement dérégés (« le poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens »⁸⁶).

⁸¹ RICHTER, Mario, *op. cit.*, p. 48.

⁸² RIMBAUD, Arthur, *Une Saison en Enfer. édition critique, op. cit.*

⁸³ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁶ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 88.

PREMIÈRE PARTIE
ALTÉRITÉ IDENTITAIRE

Chapitre I : L'influence de la culture francophone sur Kerouac

1.1. Altérité identitaire de Jack Kerouac

1.1.1. *Origines*

Arthur Rimbaud a affirmé que « je est un autre »⁸⁷. Si le *Je* Kerouacien est américain, il est juste d'écrire que l'*Autre* est en partie apparenté à ses origines québécoises et bretonnes. En effet, Jack Kerouac était à la fois américain anglophone et québécois francophone. Bien qu'il soit né aux États-Unis, il présente la particularité d'avoir conservé une trace des racines de ses parents, racines sur lesquelles il revient à de nombreuses reprises dans son œuvre.

Au XVIII^e siècle, la famille Kerouac vivait en Bretagne. Cette origine est perceptible grâce à l'évolution de son nom de famille. En effet, l'auteur affirme que « Kérouac était "le plus vieux nom irlandais au monde", qu'Iseult était une Kérouac enlevée par Tristan de Cornouailles, lequel avait tué son fiancé Morold pour lui prouver son amour »⁸⁸. Ainsi, Gérald Nicosia affirme dans *Memory babe*⁸⁹, biographie de l'auteur, que les Kerouac avaient des ancêtres cornouaillais, installés en Bretagne, qui se prénommaient les Kernuaks. Ce nom a évolué de différentes façon. En France, « Kernuaks » a évolué en « Les Lebris de Kerouac ».

Ce nom de famille aux consonances bretonnes obsède Kerouac au point qu'il effectue un voyage en France qu'il relate dans le roman autobiographique intitulé *Satori à Paris*⁹⁰. Le texte raconte, selon Susan Pinette⁹¹, « les pérégrinations du narrateur en France dans le but d'y faire des recherches généalogiques. Celui-ci relate ses aventures à Paris et en Bretagne, les liaisons passagères et les recherches qu'il fait entre et pendant ses états d'ivresse ». Là-bas, il attend son *Satori*, c'est-à-dire l'illumination de soi, ce qu'il lui permettrait de comprendre sa véritable identité qui est en partie liée à ses origines françaises. En effet, Kerouac ne cesse de chercher le lien qui unit son nom anglicisé, Jack Kerouac, à celui francisé, Jean-Louis Lebris de Kérouac. Par extension, Kerouac tend à trouver son identité à travers ses origines : « Beat me vient de mes ancêtres qui étaient bretons, qui étaient le groupe de nobles les plus indépendants de toute la vieille Europe et se battaient sans cesse jusqu'au bout contre la France

⁸⁷ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 84, 88.

⁸⁸ NICOSIA, Gerald, *Memory babe : une biographie critique de Jack Kerouac*. Trad. de l'anglais par Marcel Deschamps e.a., Paris, Verticales Eds, 1998, p. 25. Les éléments biographiques de cette partie proviennent principalement de cet ouvrage.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ KEROUAC, Jack, *Satori à Paris*, *op. cit.*

⁹¹ PINETTE, Susan, « Jack Kerouac. L'écriture et l'identité franco-américaine », dans *Francophonie d'Amérique*, 2004, n° 17, p. 37. p. 36.

latine »⁹². Néanmoins, il ne trouve pas de véritable réponse à sa quête identitaire et, déçu, il rentre au pays.

C'est durant le XVIII^e que la famille Kernuak s'installe au Québec. Selon Nicosia Gérald, « le baron François Louis-Alexandre Lebris de Kerouac était allé au Québec prêter main-forte à Montcalm pour combattre l'armée de Wolfe dans la vallée du Saint-Laurent »⁹³. Malgré le fait que les Français aient perdu la bataille, le baron resta quelque temps au Québec, ce qu'il lui permit d'épouser une princesse iroquoise. Il l'abandonna toutefois dans un premier temps jusqu'à ce que son père l'oblige à respecter ses vœux et à retourner vivre avec son épouse.

Le nom « Kernuak » évolue une nouvelle fois avec le temps. Jack Kerouac lui-même a avoué que durant toute sa vie, les gens écrivaient mal son nom ou ne le prononçaient pas correctement. Au XIX^e siècle, le nom s'est mué en « Kirouack ». C'est ainsi que se nommaient les grands-parents paternels de Jack : Jean-Baptiste et Clémentine Kirouack. Jean-Baptiste et Clémentine Kirouack eurent de nombreux enfants dont Joseph Alcide Léon Kirouack né à Saint-Hubert le 5 août 1889. C'est au XIX^e que déménagent aux États-Unis, à Nashua, Jean-Baptiste et Clémentine Kirouac accompagnés de leurs sept enfants dont le futur père de Jack, Joseph Alcide Léon Kirouack. Le nom et le prénom de ce dernier évoluent afin qu'ils aient davantage de consonances américaines. Il se fait alors appeler Léo Kéroack. Il épouse Gabrielle, une fille venant elle-même de Saint-Pacôme, avec qui il aura trois enfants, dont Jack. Le nom de baptême de l'auteur américain est initialement Jean-Louis Kirouac, fils de Léo Kéroack et de Gabrielle Lévesque, dans lequel il est possible de percevoir ses origines. Jean-Louis Kirouac fut élevé dans un contexte francophone d'immigration. Il aborde d'ailleurs ce contexte d'émigration subie par sa famille dans *Visions de Gérard*⁹⁴. En effet, les Kirouac vivaient dans un premier temps dans les quartiers franco-américains des villes, à l'instar de Lowell, dans lesquels ils emménagèrent. De plus, selon Quintal Claire⁹⁵, Jack reçut une formation scolaire et religieuse à la canadienne.

À l'école, Jean-Louis avait beaucoup de mal à déchiffrer les instructions : « dans les tests, il n'obtenait pas des résultats aussi bons qu'il aurait dû parce qu'il fallait du temps pour déchiffrer toutes les questions »⁹⁶. En effet, le programme d'études de l'école Saint-Louis était

⁹² KEROUAC, Jack, *Sur les origines d'une génération. Le dernier mot*, trad. De l'américain par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

⁹³ NICOSIA, Gerald, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁴ KEROUAC, Jack, *Visions de Gérard*, trad. de l'anglais par Jean Autret, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

⁹⁵ QUINTAL, Claire, « Mémère Kerouac ou la revanche du berceau Franco-Américain », dans *Voix et Images. Littérature québécoise*, Montréal, Université du Québec, 1988, n° 39, p. 397- 401.

⁹⁶ NICOSIA, Gerald, *op. cit.*, p. 59.

divisée en deux parties. Le matin, « Jack étudiait la grammaire anglaise, l'orthographe, la géographie, l'histoire des États-Unis et l'arithmétique »⁹⁷. Par contre, l'après-midi, « toutes les leçons étaient en français : orthographe et grammaire françaises, histoire du Canada [...] »⁹⁸. À cause du déménagement de la famille à Pawtucketville, il s'inscrivit à l'école paroissiale Saint-Joseph. Ensuite, il dut changer à nouveau d'école. Cette fois, Jack Kerouac s'inscrit à l'école secondaire Bartlett dans laquelle toutes les matières étaient données en anglais. C'est pour ces différentes raisons qu'il ne maîtrise totalement l'anglais qu'à l'âge de quinze ans. À onze ans, « ses professeurs le croyaient lent d'esprit »⁹⁹. Pourtant, Mlle Mansfield est la première à percevoir l'intelligence du jeune homme. Après avoir fait la découverte de sa première histoire romancée, elle le cite en exemple et tente de l'accompagner durant toute sa scolarité, agissant comme une guide à l'instar de la relation entre Rimbaud et Izambard. Elle affirmera d'ailleurs plus tard qu'« il aurait probablement dû être le professeur et moi l'élève »¹⁰⁰. Pourtant, à dix-huit ans, « il parlerait encore un anglais "hésitant" »¹⁰¹.

C'est ainsi que se mue Jean-Louis Kirouac en Jack Kerouac, sans toutefois nier totalement son passé puisque cette dernière appellation est porteuse de toutes les autres. En effet, au sein du nom et prénom Jack Kerouac, un lecteur attentif pourra retrouver ses origines cornouaillaises à travers le nom Kernuak, françaises à travers le prénom Jean-Louis, québécoises à travers le nom Keroack et Kirouack, et américaines à travers son prénom Jack et son nom Kerouac.

Le futur auteur devait ainsi sans cesse jongler avec deux cultures et deux langues. De cette manière, l'altérité est déjà présente au sein même de son identité. Jack Kerouac est francophone et parle un sociolecte du français québécois de la région de Montréal : le joual. Il baigne dans une culture francophone avec sa mère et son père québécois ainsi qu'avec ses origines bretonnes sur lesquelles il revient dans son œuvre. Pourtant, la culture anglophone et la langue anglaise, apparues dans un second temps, restent très prégnantes pour l'auteur. Au-delà de la vie familiale, Jack Kerouac ne s'exprime qu'en anglais. C'est de cette double identité que naîtra une double reconnaissance littéraire.

⁹⁷ NICOSIA, Gerald, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 39.

1.1.2. La littérature québécoise et américaine

Bien que Jack Kerouac ait passé toute sa vie aux États-Unis et qu'il ne décrive pas le pays de ses parents en des termes très heureux dans *Visions de Gérard*¹⁰², ce lien qu'il entretient avec ses origines lui permet de s'afficher également comme un écrivain québécois. Selon Susan Pinette, « Jack Kerouac représente le “fait français” aux États-Unis »¹⁰³. De la même façon, son accent québécois lors d'une interview en français lui permet d'avoir un accueil favorable du public québécois. Ménard précise que « 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 Kerouac au Québec”, puisqu'elle révèle son identité canadienne-française »¹⁰⁴. Cette interview est révélatrice de ses origines, sa langue maternelle étant affichée au grand public, ce qui lui permet de s'inscrire irrévocablement comme un auteur de la littérature québécoise : « il est permis de supposer que cette entrevue va conditionner à jamais l'image de Kerouac dans la littérature québécoise »¹⁰⁵. C'est la raison pour laquelle il apparaît dans différents ouvrages de la littérature québécoise, notamment dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*¹⁰⁶, en tant qu'influenceur des auteurs québécois tels Victor-Lévy Beaulieu ou Christian Mistral, mais aussi dans *Histoire de la littérature québécoise*¹⁰⁷ comme écrivain canadien à part entière.

L'identité même de la littérature canadienne demeure vague. Le Canada est une société multiculturelle d'où provient une population très hétérogène. D'abord parce qu'elle est à la fois francophone et anglophone. Ensuite parce que le pays lui-même a émergé de la colonisation des pays européens. Le Canada francophone et anglophone ont une identité floue, notamment à cause de leur statut d'immigration. C'est une société multiculturelle, qui vient de partout dans le monde. Ce trouble identitaire provient donc de leur double identité : québécoise et étrangère. Il se manifeste notamment dans la littérature. C'est la raison pour laquelle les canadiens n'auront pas de mal à accueillir Jack Kerouac au sein de leur littérature.

¹⁰² KEROUAC, Jack, *Visions de Gérard*, *op. cit.*

¹⁰³ PINETTE, Susan, *op. cit.*

¹⁰⁴ MÉNARD, Jean-Sébastien, « Sur la langue de Kerouac », dans *Canadian Literature (CanL)*. Winter, 195, 2007, p. 51.

¹⁰⁵ MORENCY, Jean. « L'invention de Jack Kerouac au Québec, du Québec à l'Acadie », dans *Neue Romania*, 2004, n° 29, p. 127- 134.

¹⁰⁶ *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. 1940 à 1958*, Montréal, Fides, 1982, p. 623, 1072.

¹⁰⁷ BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007 (compact), p. 345, 444, 486, 505, 507, 558.

1.2. L'impact de la littérature francophone et plus particulièrement d'Arthur Rimbaud

L'impact de la littérature francophone a été forte dans la construction de l'œuvre de Jack Kerouac. En effet, outre les auteurs américains comme Thomas Wolfe, Walt Whitman ou Ernest Hemingway, Kerouac s'est également intéressé à des auteurs français. D'abord par curiosité, il a découvert, selon Kenneth White¹⁰⁸, *Candide* de Voltaire, *un voyageur solitaire est un diable* de Montherlant et *les Mémoires d'Outre-tombe* de Chateaubriand. Néanmoins, il s'est intéressé et a admiré davantage les œuvres de Céline. De même, certaines analyses indiquent que son écriture spontanée a subi l'influence de l'écrivain français. Kerouac avoue son admiration lors d'une interview donnée par Pierre Nadeau pour la télévision de Radio-Canada: « moi je trouve que le plus grand écrivain du monde, c'est Louis Ferdinand Céline »¹⁰⁹. Dans la même interview, il aborde brièvement Genet qu'il considère comme l'un des plus grands auteurs contemporains avec Céline et il renie d'autres comme Mauriac, Gide, Camus, Sartre, Michaux, Malraux, qu'il considère comme trop vendeurs pour être de bons écrivains : « Moi je dis que les grands écrivains ne gagnent jamais les grands prix »¹¹⁰. Il étale de cette manière les connaissances qu'il a acquises des grands auteurs français.

De la même façon, il n'hésite pas à parler de ses lectures du moment à travers ses œuvres. Dans *Vanité de Duluoz*¹¹¹, Kerouac cite à de nombreuses reprises les auteurs qu'il apprécie : « comme le savait bien Baudelaire accoudé à son balcon du Parez soupirant, les fleurs de la mort sont partout présentes, et pour chacun »¹¹², « C'était vraiment incroyable, j'ai gardé des notes sur tout ce qui se passait, Claude proclamait sans cesse sa « Nouvelle Vision », une sorte d'amalgame de Rimbaud, Nietzsche, Yeats, Rilke, Aliocha Karamazov, n'importe quoi »¹¹³, « Claude était très fort pour ce qu'André Gide nommait acte gratuit : accomplir une action sans la moindre raison »¹¹⁴, etc. Nous le voyons à travers ces citations, les connaissances de Kerouac sur la littérature française étaient extrêmement variées. C'est ainsi que dans la myriade d'auteurs cités, se manifeste avec récurrence le nom d'Arthur Rimbaud. Au sein de *Vanité of Duluoz*, il apparaît à de multiples reprises : « Leur histoire était incroyable. Digne de

¹⁰⁸ KENNETH, White, *op. cit.*

¹⁰⁹ NADEAU, Pierre, *Jack Kerouac parle de Céline*, 1959, <https://www.youtube.com/watch?v=q4BPacAbK4c> (consulté le 2 juillet 2018).

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ KEROUAC, Jack, *Vanité de Duluoz, Éducation aventureuse 1935-1946*, trad. de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

¹¹² *Ibid.*, p. 180.

¹¹³ *Ibid.*, p. 314.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 319.

celle de Rimbaud et de Verlaine »¹¹⁵, « D'après le Journal American, il s'agit de Vision de William Butler Keats (KEATS, exactement), et Une Saison en Enfer de Jean-Arthur Rimbaud »¹¹⁶, « Irwin me prêtait tous les livres que je désirais, Rimbaud, Yeats, Huxley, Nietzsche, Maldoror, et j'écrivais tout un tas de bêtises, des vraies imbécilités quand on me connaît [...] »¹¹⁷, etc. Il apparaît également en ces termes dans *On The road* : « We sit on the bed, crosslegged, facing each other. I have finally taught Neal that he can do anything he wants, become mayor of Denver, marry a millionairess or become the greatest poet since Rimbaud »¹¹⁸. Ces nombreuses citations permettent de conclure que Jack Kerouac lisait Arthur Rimbaud et l'appréciait, voire le vénérait. En effet, Kerouac le prend comme modèle et effectue sans cesse des retours sur sa vie et son œuvre. Il a notamment écrit un poème biographique élogieux sur l'auteur français, auquel nous nous intéresserons plus loin dans le travail.

Ces nombreuses références à la littérature francophone ainsi que la glorification de Kerouac pour Arthur Rimbaud ont de multiples origines. Ce lien particulier provient potentiellement de ses origines franco-québécoises auxquelles il tenait particulièrement. Ainsi, Kerouac a pu découvrir Rimbaud de diverses manières, mais c'est surtout à partir de ses origines bretonnes et québécoises qu'il puise son intérêt pour le poète. Cette altérité identitaire s'actualise donc au sein de son œuvre en tant que principe esthétique de la même manière qu'au sein de l'œuvre d'Arthur Rimbaud comme nous le verrons dans les parties suivantes. En effet, selon Clair Quintal¹¹⁹, l'œuvre de Kerouac est caractérisée par la profonde attirance de l'auteur envers « le fait franco-américain, par les souvenirs de Lowell, par l'appartenance à une ethnie bien précise ».

C'est d'abord à l'école qu'il a découvert la littérature française. En secondaire dans un premier temps, puis durant l'école préparatoire à New York dans l'optique d'entrer à l'université de Columbia et au sein de laquelle il compléta sa formation en mathématique et en français : « Je sors mon livre de français et lis tous ces drôles de mots français que nous n'employons jamais en canadien français. Je dois les chercher dans le glossaire à la fin du livre, et je prévois les moqueries du professeur de français, M. Carton, quand il me demandera de me lever pour lire avec mon accent un long passage en prose. »¹²⁰.

¹¹⁵ KEROUAC, Jack, *op. cit.*, p. 316.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 344.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 381.

¹¹⁸ En français : « On s'assied en tailleur sur le lit, face à face, j'ai fini par lui faire comprendre que rien ne lui est impossible, se faire élire maire de Denver, épouser une millionnaire, devenir le plus grand poète depuis Rimbaud » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*).

¹¹⁹ KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 399.

¹²⁰ KEROUAC, Jack, *Vanité de Duluo, op. cit.*, p. 46.

Ses amis beatniks ont également joué un rôle important dans l'intérêt que porte Kerouac à Rimbaud. En effet, Allen Ginsberg et William Burroughs, deux membres de la *Beat Generation* et proches de Kerouac, ont voyagé jusqu'en France, notamment attirés par la capitale française, considérée comme la ville incontournable des arts et de la littérature¹²¹.

En effet, après la deuxième guerre mondiale, certains militaires ont choisi de rester vivre en France, d'autres d'y effectuer leurs études, attirés par le mythe du Paris Bohème et aidés par la bourse fournie par l'État appelée GI BILL. Selon Elisa Capdevila, « pour beaucoup d'artistes américains d'après-guerre, le voyage à Paris est d'abord un pèlerinage aux sources de l'art occidental. Nourris d'art européen, ceux-ci voient encore dans la capitale française le temple des avants garde... ».¹²² Paris apparaît également comme la capitale des plaisirs interdits. Ce sentiment est renforcé par des histoires rapportées par les soldats expatriés de l'entre-deux Guerre, la Génération perdue dont fait partie Hemingway et Fitzgerald. À la fin de la période GI BILL, beaucoup d'Américains rentrent chez eux, parfois désillusionnés par le mythe du Paris Bohème.

Une nouvelle génération arrive alors pour les remplacer dont certains proches de la *Beat Generation*. Illustrant ce fait, un hôtel passe à la postérité comme étant le *Beat Hôtel* : « Entre 1958 et 1963, le "beat Hotel" accueillera les plus illustres noms du mouvement, au moment même où leur œuvre commence à être diffusée en Europe »¹²³. Kerouac lui-même ne s'y rend pas tout de suite au contraire d'Allen Ginsberg et William Burroughs. Ginsberg est le premier à s'intéresser aux figures présentant de fortes spiritualités et plus spécifiquement à Arthur Rimbaud. Son voyage à Paris lui permet d'approfondir ses connaissances : « Il [Ginsberg] va souvent à la librairie La Hune (son bon niveau de français lui permet de lire, dans le texte, les poètes français de l'avant-guerre) [...] Paris sera d'abord pour lui une expérience littéraire, une plongée dans un passé romantique et surréaliste »¹²⁴. Les beatniks gagnent d'ailleurs la qualification de bohème new-yorkaise : « [...] autre figure de la bohème new-yorkaise "hipster" avant l'heure, et ancien du GI BILL revenu temporairement à Paris »¹²⁵. Cette bohème américaine découvre ainsi la bohème parisienne. Dès lors, Kerouac a très certainement entendu parler de la figure rimbaldienne par ses proches amis de la bohème littéraire parisienne.

¹²¹ CAPDEVILA, Elisa, *Des Américains à Paris. Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Paris, Armand Colin, 2017.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*, p. 95-96.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 105.

Enfin, puisque Kerouac était un auteur qualifié aujourd'hui d'auteur américain avant tout, mais également québécois, il n'est pas impossible qu'il ait été attiré par le centre littéraire qu'était Paris à l'époque. En effet, selon le modèle gravitationnel de Jean-Marie Klinkenberg et de Benoit Denis¹²⁶, une ville devient un centre littéraire lorsqu'elle contient un grand nombre d'institutions littéraires (prix, maisons d'éditions, etc.) et dispose d'un capital symbolique fort. Les littératures font l'objet de forces centripètes et de forces centrifuges. Selon cette théorie, il existe des grands ensembles, correspondant à des anciens empires coloniaux : l'ancien empire colonial espagnol, l'ancien empire colonial français, belge, etc. Dans les littératures francophones, ce sont des langues qui se sont développées à partir des parlers d'oïl. Tous les axes gravitent autour d'un centre, avec un même type de rapport. Les périphéries sont ainsi attirées par le centre grâce aux forces centripètes. En effet, le centre le devient grâce à sa tradition, à sa légitimité et en vertu de sa quantité d'œuvres accumulées. Il apparaît donc comme porteur de légitimité, permettant de décréter ce qui est « bien » ou « pas bien ». C'est du centre que démarrent les innovations considérées comme légitimes pour atteindre les périphéries. Ça signifie que la périphérie vit plus longtemps dans des formules plus archaïques, met plus de temps à être touchée. À l'inverse, les périphéries ont également une tendance à s'autonomiser au moyen de ses propres forces centrifuges. Les mouvements de différenciations produisent l'indépendance de la littérature régionale. C'est un double jeu entre l'assimilation et la différenciation, selon que les forces centripètes et centrifuges soient les plus importantes. Aujourd'hui, la numérisation de la littérature et la communication permet aux forces centripètes et centrifuges d'agir avec plus de rapidité. Néanmoins, ce décalage chronologique et spatial a été important pendant tout un temps.

Avant la fin du XX^e siècle, il était encore courant de parler de la littérature française du Québec. La périphérie du Québec était sans cesse attirée par la littérature du centre. Aujourd'hui, il est plus courant de parler de littérature québécoise, américaine, australienne, etc. C'est parce qu'il y a eu des mouvements d'autonomisation, c'est-à-dire qu'il y a eu une victoire des forces centrifuges à créer des courants émergents. L'autonomisation n'avait pas encore tout à fait eu lieu au XX^e siècle. Dès lors, Jack Kerouac a pu être influencé par la puissance symbolique du centre, ce qui l'a forcé à reconnaître des modèles français tels que Rimbaud, Céline, etc.

¹²⁶ DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

Nous le percevons par ces différents exemples, l'origine de l'attrait de Kerouac pour la littérature francophone, et pour Arthur Rimbaud en particulier, est multiple. Cette multiplicité permet d'affirmer avec certitude que l'auteur américain avait non seulement conscience d'Arthur Rimbaud, mais au-delà de la simple conscience, l'avait lu, étudié et admiré.

Chapitre II : Jack Kerouac. Un lecteur d'Arthur Rimbaud : *Scattered Poems*

1.1. Arthur Rimbaud et *Scattered Poems*¹²⁷

Le poème biographique de Kerouac sur Arthur Rimbaud, intitulé *Rimbaud*¹²⁸, a été publié dans un premier temps en 1960 dans un périodique, intitulé *Yugen*¹²⁹, rassemblant des poèmes d'auteurs appartenant à la *Beat Generation*. Il a ensuite été publié en 1971 dans *Scattered Poems*, un recueil posthume qui rassemble des poèmes représentatifs de l'esthétisme de l'auteur américain.

On voit notamment son admiration pour Rimbaud dans le poème biographique intitulé *Rimbaud* au sein duquel les premiers vers se distinguent puisqu'ils sont écrits en français : « Arthur !/ on t'appela pas Jean ! »¹³⁰. Kerouac attire l'attention du lecteur sur ces deux premiers vers formant une phrase ambiguë. En effet, d'un point de vue purement littéral, le narrateur semble souligner une évidence : Rimbaud ne s'appelait pas Jean mais bien Arthur. Pourtant, Arthur Rimbaud de son nom de baptême se nommait bien Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud. Mais le poète n'affirme pas qu'Arthur Rimbaud ne s'appelait pas Jean, mais qu'« on » ne le nommait pas de cette manière. En effet, il se présentait comme étant Arthur Rimbaud et non Jean Rimbaud. De même, son nom de baptême n'apparaissait pas au sein de ses œuvres. En soulignant cette vérité, le narrateur établit une distinction entre Arthur Rimbaud et Jean. Ainsi, Rimbaud n'était pas appelé Jean de la même façon que Kerouac n'était plus appelé Jean mais Jack.

La volonté de la simple présentation de l'auteur abordé est une première hypothèse. En effet, lors d'une rencontre, il est d'usage de donner son nom. De même, avant de parler d'une personne, il est d'usage de l'identifier clairement. Puisqu'il s'agit ici d'un poème biographique, cette phrase permet d'introduire la thématique qui sera développée : la vie du poète qui s'appelait Arthur Rimbaud. Pourtant, Kerouac avait déjà levé le doute sur la thématique du poème puisqu'il l'a intitulé *Rimbaud*. Kerouac aurait simplement pu y introduire le prénom de l'auteur, plutôt que de préférer commencer le poème en levant une ambiguïté qui semble

¹²⁷ KEROUAC, Jack, *op. cit.*, p. 32-39.

¹²⁸ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 32-39. Il a été traduit en français : KEROUAC, Jack, *Poèmes*, trad. de l'anglais par Philippe Mikriamos, Paris, Seghers, 2012 (Poésie d'abord), p. 51-58.

¹²⁹ Kerouac, Jack, « Rimbaud », dans *Yugen*, San Francisco, City Lights Booksellers & Publishers, 1960.

¹³⁰ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 32

inexistante. Il aurait également pu s'arrêter au « Arthur ! »¹³¹ du premier vers puisque la symétrie entre les strophes est tout à fait inexistante, la première strophe étant composée de treize vers, la deuxième de dix-neuf vers, la troisième de quatorze vers, etc.

Paradoxalement, en précisant qu'une chose n'est pas l'autre, que Jean ne se faisait pas appeler Arthur, Kerouac rappelle qu'il se nommait bien Jean-Arthur Rimbaud, tout en ne faisant pas mention du prénom Nicolas. Or, le nom de baptême du poète français se composait de ces trois prénoms : Jean-Nicolas-Arthur. Ainsi, Kerouac rappelle et souligne qu'Arthur Rimbaud se nommait Jean en introduisant cet phrase du début de ce poème mais également en la traduisant en français, langue de l'auteur cible.

Il n'est pas improbable que Kerouac souligne de cette manière le lien qui l'unit au poète français puisque le prénom Jack Kerouac a été américanisé et provient du prénom français Jean, son nom de baptême étant Jean-Louis Kerouac. Son frère le surnommait « ti' Jean ». Ce n'est qu'à quinze ans qu'il se fait appeler Jack et qu'il est parfaitement bilingue anglophone-francophone. Dès lors, le vers « Arthur, on t'appela pas Jean ! » peut facilement se substituer en « Kerouac, on t'appela pas Jean ! ».

De même, nous remarquons le « on »¹³² impersonnel. D'un part, il peut s'agir d'un « on » inclusif, ce qui signifierait que Kerouac s'inclut dans cette affirmation et qu'il n'appelait pas Rimbaud par son nom de baptême mais bien par son nom d'auteur. D'autre part, le « on » pourrait être exclusif, c'est-à-dire qu'il s'agirait alors du « on » de la communauté. La communauté n'appelait pas Rimbaud « Jean » mais Kerouac, ou du moins le poète, l'appellerait Jean. De plus, la négation de ce premier vers est faible : nous pouvons remarquer l'absence de l'adverbe « ne ». Le poète américain a pu se servir de cette caractéristique du jocal pour affaiblir la négation qui liait l'auteur français au prénom Jean.

Au moyen de ces deux premiers vers, Jack Kerouac permet l'introduction d'une thématique qui lui est particulièrement chère et s'actualise au sein de la majorité de ses œuvres : l'identité et, plus particulièrement, l'altérité identitaire. Jack Kerouac avait déjà compris qu'Arthur Rimbaud n'était pas seulement Arthur Rimbaud, puisqu'il était un *Autre*. En affirmant qu'Arthur n'était pas appelé Jean, il laisse entendre qu'Arthur Rimbaud n'était pas tout à fait le *Je* sociétal dans lequel s'incarne tout individu. Son nom de poète voyant est Arthur Rimbaud tandis que le nom qui l'a inscrit dans la société est Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud. Dès lors, ces premiers vers permettent également de rappeler l'un des principes majeurs d'Arthur Rimbaud

¹³¹ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, op. cit., p. 32

¹³² *Ibid.*, p. 32

inscrit au sein des *Lettres du voyant*¹³³ : « je est un autre »¹³⁴. Nous pouvons remarquer cette altérité chez Kerouac. Ces altérités identitaires ont eu un impact si grand dans son œuvre qu'il est également possible de reprendre ce principe esthétique rimbaldien pour qualifier *La légende de Duluoz* et la poésie de Kerouac.

Au sein de ce poème, il est donc question de la quête identitaire puisque celle-ci apparaît fragmentée. En effet, Kerouac présente plusieurs Rimbaud. Il commence par témoigner du Rimbaud latiniste enfant, celui qui excellait en langue à l'école : « Proficient little Latinist you »¹³⁵. Les majuscules sur les mots « Proficient »¹³⁶ et « Latinist »¹³⁷ permettent la personnalisation de ces dénominations. Il ne s'agissait pas simplement d'un Rimbaud qui pratiquait le latin à l'école, il s'agissait de Rimbaud le Latiniste, c'est-à-dire relativement conformiste. Kerouac donne la première identité de Rimbaud par l'intermédiaire de ses compétences latines.

Ce Rimbaud de l'enfance perdure jusqu'à ce voyage en train qui annonce le voyant. Il s'agit de la seconde strophe du poème dans laquelle Kerouac rappelle la première fugue de Rimbaud à Paris « To Paris whitout a ticket,/the miraculous Mexican Brakeman/ Throws him off the fast/train, to Heaven, which/he no longer travels because/Heaven is everywhere — »¹³⁸. Il n'est pas encore le Voyant, il le deviendra dans la seconde strophe. Ce Rimbaud-là commence seulement à douter de soi-même : « Rimbaud nonplussed Rimbaud »¹³⁹. Et puisqu'il doute, il se met en quête sur les routes, à l'instar de Kerouac. Il initie la légende de *l'homme au semelle levant*, comme Verlaine se plaisait à nommer son ami. Néanmoins, Kerouac précise que Rimbaud ne voyagera plus en train : « he no longer travels because/Heaven is everywhere — »¹⁴⁰. Le Ciel représente ici la quête spirituelle de l'individu. Les réponses à cette quête ne se trouvent pas seulement dans le voyage en train, mais partout dans le monde, comme va l'illustrer la suite du poème biographique.

¹³³ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 84, 88.

¹³⁵ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 32.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 32. En français : « Le Latiniste » (KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 51.).

¹³⁷ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 32. En français : « l'Expert » (KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 51.).

¹³⁸ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 32. En français : « Jusqu'à Paris sans billet, / le miraculeux machiniste mexicain / l'expulse du rapide / train du ciel sur lequel / désormais il ne voyage plus parce que / le Ciel est partout — » (KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 51-52.).

¹³⁹ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 32. En français : « Rimbaud rendait Rimbaud perplexe » (KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 52.).

¹⁴⁰ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 32. En français : « désormais il ne voyage plus parce que / le Ciel est partout — » (KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 52.).

La troisième strophe annonce la naissance du troisième Rimbaud, c'est-à-dire la naissance du Voyant : « The Voyant is born,/ the deranged seer makes his first Manifesto,/ gives vowels color & consonants carking care »¹⁴¹. Jack Kerouac décrit au sein de cette strophe les *lettres du voyant*¹⁴² comme un manifeste de sa poésie. En effet, bien qu'Arthur Rimbaud a eu la volonté d'explicitier ce qu'il entendait par être poète et comment il définissait sa poésie, il n'a jamais défini ses lettres comme un manifeste. Dès lors, puisque Kerouac les considère comme telles, l'influence qu'a pu avoir Rimbaud sur Kerouac provient très certainement de l'esthétisme présenté au sein des *Lettres du Voyant*¹⁴³, dans lequel nous avons vu qu'il développait le principe d'altérité. Kerouac continue la strophe en présentant la relation entre Verlaine et Rimbaud dans un style qui lui est propre, c'est-à-dire sans se soucier du politiquement correct, de manière assez crue : « comes under the influence/of old French Fairies/who accuse him of constipation/of the brain & diarrhea of the mouth — »¹⁴⁴.

La quatrième strophe débute avec l'exclamation française « merde ! »¹⁴⁵. L'exclamation rappelle la prose spontanée propre à Kerouac dans laquelle il joue avec l'oralité et ne se permet aucune censure. L'écrire en français permet de la rendre plus réaliste et ainsi se conforter dans un style qui lui est propre.

Kerouac présente au sein de cette strophe l'individu dégénéré qui est suspecté d'être poète : « Degenerate Arthur is suspected of being a poet by now »¹⁴⁶. Dans ce cas-ci, Arthur Rimbaud n'est pas totalement poète, comme c'est le cas pour Kerouac dans *Vanité de Duluo* :

“Vous n’êtes pas Jack Kerouac. Jack Kerouac n’existe pas. Personne n’a jamais écrit ses livres.” Elle croit sans doute qu’ils ont tout simplement jailli d’un ordinateur, qu’ils étaient programmés des données mélangées introduites par des sociologues fous têtes d’œuf à lunettes, et le manuscrit est sorti de l’ordinateur, tapé quart de poil à double interligne, si bien que l’imprimeur de l’éditeur n’a plus eu qu’à le recopier, le relieur de l’éditeur à le relier, et l’éditeur à le distribuer avec une couverture et une bande de parution, pour que ce “Jack Kerouac” qui n’a jamais existé puisse non seulement recevoir du Japon un chèque de deux dollars pour ses droits, mais aussi la lettre de cette femme. [...] J’en viendrai à penser que je suis pas du tout Jack Kerouac, que mes actes de naissance, ceux de ma famille, mon arbre généalogique, mes résultats sportifs consignés dans les coupures de journaux que je possède, [...] ne sont pas réels du tout, mais un tas de mensonges [...]

¹⁴¹ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, *op. cit.*, p. 33. En français : « Le Voyant est né, / le voyeur désaxé fait son / premier Manifeste » (KEROUAC, Jack, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 52.).

¹⁴² RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 81-95.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, *op. cit.*, p. 33. En français : « subit l’influence / des vieilles tapettes françaises / qui l’accusent de constipation / mentale et de colique verbale » (KEROUAC, Jack, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 52-53.).

¹⁴⁵ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴⁶ *Ibid.* En français : « Arthur le dégénéré est suspecté d’être poète maintenant » (KEROUAC, Jack, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 52-53.).

Dans cette citation, nous percevons que Kerouac est seulement suspecté d'être écrivain, mais que des doutes persistent. Ainsi, à l'instar de Kerouac, Arthur Rimbaud est seulement suspecté par les autres d'être poète. En réalité, il n'est pas considéré comme poète avec certitude puisque le poète Rimbaud n'est pas l'individu sociétal de la vie quotidienne. Kerouac avait compris qu'il fallait distinguer le Rimbaud poète et le Rimbaud sociétal parce que « Je est un autre »¹⁴⁷. C'est de cette altérité que naît la suspicion.

Dans la cinquième strophe, la plus longue du poème, Kerouac fait étalage de la route rimbaldivienne en énumérant les voyages du poète et en citant de nombreux pays, villes ou lieux emblématiques. De ses voyages en Afrique naît un nouvel homme : « What did he look like now, this Later Rimbaud ? [...] in the Frenchman's Africa mind »¹⁴⁸. Il est l'homme français à la tête africaine dont les rêves se tournent vers l'Afrique en quête d'une nouvelle identité, c'est-à-dire qu'il est à la fois « Serious Rimbaud composes / elegant & learned articles for National Geographic / Societies [...] »¹⁴⁹ mais aussi l'homme qui commandait des filles : « [...] & after wars/commands Harari Girl[...] she / was young, had black eyes, thick lips, hair curled, & breasts like polished brown with copper teats & ringlets on her arms & joined her hands upon her central loin & had shoulders as broad as Arthur's, & little ears »¹⁵⁰. Le Rimbaud Africain était donc lui aussi un Rimbaud altéré, à la fois sérieux, mais aussi passionné par les femmes. Les pérégrinations de ce Rimbaud Africain continuent dans les sixième et septième strophes.

C'est dans les huitième et neuvième strophes que Rimbaud entreprend son ultime voyage, celui qui le mène à la mort quelque temps plus tard. Kerouac conclut que Rimbaud s'en va rejoindre le ciel mais que le résultat demeure nul. La vanité de Duluc refait ici surface : ses nombreux voyages n'ont mené à rien car Rimbaud n'a pas atteint le *satori*, il n'a pas réussi à devenir totalement l'être unitaire qu'est le poète voyant, à se débarrasser de son *Je* qui n'a de cesse de refaire surface : « & it all adds up to nothing, like / Dostoevsky [sic], Beethoven or Da Vinci — / So, poets, rest awhile & shup up : Nothing ever came of nothing »¹⁵¹. De la même

¹⁴⁷ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 84, 88.

¹⁴⁸ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 36. En français: « À quoi ressemblait-il maintenant, ce Rimbaud dernière manière? — [...] dans la tête Africaine du Français » (KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 55).

¹⁴⁹ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 37. En français: « Le Rimbaud sérieux rédige / des articles érudits et élégants / pour des National Geographic / Societies » (KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 55-56).

¹⁵⁰ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 37. En français: « et après-guerre / commande une fille du Harar[...] elle / était jeune, avait des yeux noirs, de grosses lèvres, des cheveux bouclés et de seins comme du bois poli avec des tétons en cuivre et des bracelets sur les bras et joignait ses mains au centre de son bassin et avait des épaules aussi larges que celles d'Arthur, et de petites oreilles » (KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 56).

¹⁵¹ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 39. En français: « et le résultat est nul / Comme pour Dostoevsky [sic], Beethoven ou Vinci — / Alors poètes, reposez-vous un peu/ ou fermez-là:/jamais rien n'est advenu de rien » (KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 57-58).

manière que Dostoïevski, Beethoven et Da Vinci, son action est demeurée nulle puisqu'il n'a jamais atteint le but de sa quête. Comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, c'est le Kerouac de *Vanité de Duluo*, pourtant publié neuf ans plus tard, qui fait surface avant l'heure pour conclure ce poème et pas celui de la création, celui de *Docteur Sax* (publié en 1959). Défaitiste, la figure emblématique qu'est Arthur Rimbaud n'a selon lui pas réussi à mettre fin à la quête identitaire et spirituelle malgré tous ses pèlerinages ou ses pérégrinations. La fragmentation de l'homme et de l'œuvre demeurent.

1.2. La Nuit est ma Femme¹⁵² et Une Saison en Enfer¹⁵³

Comme nous venons de le voir, Kerouac vénérât Rimbaud en tant que poète et individu. C'est la raison pour laquelle, au sein de l'œuvre de Kerouac, il est apparu plusieurs fois. Néanmoins, il est plus rare que l'œuvre du poète français y soit mentionnée à travers des citations. C'est pourtant le cas dans *La Nuit est ma Femme*, texte écrit en joul en 1951.

Dans l'épisode dont il est question ici¹⁵⁴, Kerouac accompagné de sa mère raconte la découverte de New Haven et de leur nouveau logement. Ils se sont rendu compte que la maison de New Heaven que le père avait réservée pour eux était loin de leur attente initiale. C'est pourquoi la mère décide d'emporter toutes les affaires qu'ils avaient emmenées avec eux pour les entreposer dans une « storage house »¹⁵⁵ : « dans une grosse *warehouse* dans l'milieu du jour complexe et plein d'train (*noising day*) toutes la pauvre furniture que j'ava vue toutes ma vie avec les yeux d'un enfant simple se faisa sortir du *truck* comme les entrailles de ma famille [...] »¹⁵⁶. Kerouac, avec ses yeux d'enfants, découvre toute l'étendue de sa vie entassée au sein d'un entrepôt. Il a alors une révélation :

Mais quand j'ai vue mon pauvre petit desk vert poussez dans un coin avec les autres choses dans leurs poussières (sur le dos de cette desk y'ava encore les chalmarks de mon frère mort quinze ans) j'ai compri le gros engouffement d'l'universe – « et je l'ai trouvez amer »¹⁵⁷. J'ai regardez mes mains, j'ai compris qu'un bon jour, un bon soir précisément, ils ne serait plus des mains mais d'autre chose épouvantable. Qu'ons dira un jour, de cette livre ici, les bigottes d'un idiot, "writ by hand a hand no more".

Dans cet extrait, Kerouac cite le prologue d'*Une Saison en Enfer* : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère – Et je l'ai injuriée »¹⁵⁸.

¹⁵² KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans CLOUTIER, Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 51-112.

¹⁵³ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 177-204

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 92-100.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 96.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵⁸ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 177.

Selon Mario Richter, Arthur Rimbaud reconnaît en cette beauté une « grandeur monstrueuse et effroyable »¹⁵⁹, qu’il considère comme « quelque chose d’immense, d’écrasant, de terrifiant »¹⁶⁰ mais également comme une « réalité véritable »¹⁶¹. Les vers qui suivent rappellent *Qu’est-ce que pour nous, mon cœur...*¹⁶² dans lequel l’énonciateur met en scène la destruction du monde, métaphore de sa propre révolution, comme nous le verrons au sein du chapitre suivant. Ainsi, il s’annonce armé contre la justice, personnifie la haine et la misère, dans lequel il compare toute preuve de charité à un rêve passé¹⁶³. Il se compare également à un damné et il se fait traiter de hyène¹⁶⁴, c’est-à-dire de monstre des enfers, par un démon. Il présente ainsi complètement l’Autre destructeur décrit au sein des *Lettres du Voyant*, qu’il tente d’expurger. Pierre Brunel compare la hyène à la bête féroce de honte : « En effet dans ce texte pathétique, où Rimbaud laisse percer une véritable “haine de soi”, c’est le narrateur qui s’ordonne à lui-même (“l’enfant”), à la manière de Satan dans la Saison : “Tant que la lame n’aura / Pas coupé sa cervelle [...] l’enfant / Gêneur, la si sottre bête / Ne doit cesser un instant / De ruser et d’être traître / Comme un chat des Monts-Rocheux ; / D’empuantir toutes sphères ! / Qu’sa mort pourtant, ô mon Dieu ! / S’élève quelque prière”. Sur la base de cette correspondance, n’est-il pas loisible d’interpréter l’injonction satanique comme une voix qui vient du narrateur lui-même et le débat qui s’ouvre à la fin de ce prologue comme un débat intérieur ? »¹⁶⁵. Toute l’identité du poète est remise en question ainsi que ses œuvres antérieures (puisque le sujet énonciateur utilise les temps du passé), c’est la raison pour laquelle il présente son recueil comme son « carnet de damné »¹⁶⁶.

Dès lors, le fait que Kerouac intègre une citation d’*Une Saison en Enfer* n’est pas un acte anodin. De la même façon, la proximité entre la citation d’Arthur Rimbaud et le questionnement de Kerouac sur l’être qui écrit, qualifié de « hand a hand no more »¹⁶⁷, ainsi que sur son identité est révélateur de l’influence de l’auteur français sur l’auteur américain.

¹⁵⁹ RICHTER, Mario, « Échos baudelairiens dans le “prologue” d’*Une Saison en Enfer* », dans *Parade sauvage*, n° 15, p. 86.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 145-146.

¹⁶³ « La charité est cette clef. – Cette inspiration prouve que j’ai rêvé » (RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 177.).

¹⁶⁴ « “tu resteras hyène, etc.” se récrie le démon qui me couronna de si aimables pavots » (*Ibid.*, p. 178).

¹⁶⁵ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*. Propos explicites et commentés dans « Prologue d’*Une Saison en Enfer* (avril-août 1873), dans *Abardel*, s.d., http://abardel.free.fr/petite_anthologie/prologue_panorama.htm (article consulté le 10 juillet 2018).

¹⁶⁶ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 178.

¹⁶⁷ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d’hommage*, *op. cit.*, p. 97.

Kerouac se trouve en cet instant en proie à une vision dans laquelle il est capable de percevoir l'engouffrement de l'univers lui-même qu'il qualifie d'amère en reprenant les mots rimbaldiens. Il semble comprendre qu'un jour ses mains de jeune homme âgé de dix-neuf ans se révéleront être des mains épouvantables capables non seulement de voir l'engouffrement de l'univers mais aussi de le retranscrire.

Alors que Rimbaud se disait capable de faire s'asseoir sur ses genoux la beauté et de l'injurier, personnifiant ainsi une « vérité véritable », capable de s'armer contre le monde en le rendant chaotique rongé par l'enfer, Kerouac affirme que la nuit était sa femme. Or, il compare la nuit à la mort elle-même : « old bitch bee “vieuse gieppe chiène”. Viens grosse femme malheureuse, j't'embrasse ; prend soin d'ton garçon »¹⁶⁸. À l'instar de Rimbaud dans *Une Saison en Enfer*, Kerouac se permet de s'asseoir sur les réalités des choses, d'injurier le monde qui l'entoure. Il se présente comme l'auteur destructeur. Il s'agit de renier le *Je* identitaire pour s'affirmer en tant qu'être de destruction des structures préétablies, être de la révolution. Kerouac, à travers la figure de la nuit, semble chercher l'identité qu'il a perdue. Il met en scène le *Je est un Autre*¹⁶⁹ rimbaldien.

¹⁶⁸ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶⁹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 81-95.

Chapitre III : la multiplicité auto-représentationnelle

1.1. Au sein de son œuvre entière (Kerouac)

La question de l'identité a toujours été au centre de l'œuvre Kerouacienne. Selon Francis Favreau, « ce dernier [Kerouac] se posait lui-même la question de son identité de manière aiguë et souvent pathétique [...] »¹⁷⁰. Cette question de l'identité est posée à de multiples reprises. Au début de l'ouvrage de *Vanité de Duluo* par exemple, Kerouac répond à une lettre envoyée par une femme qui nie son identité : « Vous n'êtes pas Jack Kerouac. Jack Kerouac n'existe pas. Personne n'a jamais écrit ses livres »¹⁷¹. Kerouac avait conscience et jouait de ce flou identitaire sur sa personne, son statut d'écrivain ainsi que ses protagonistes. Francis Favreau précise que « Kerouac-écrivain s'était choisi Kerouac personnage de ses romans, lequel, à son tour, se choisit comme auteur. Le personnage devient auteur dans la présence d'une écriture qu'il s'approprie »¹⁷². Ainsi, l'auteur mêle fiction et réalité dans l'œuvre semi-autobiographique qu'il intitule *La légende de Duluo*¹⁷³.

Selon François Ricard¹⁷⁴, l'écriture de Kerouac se résume à un va-et-vient entre la perte de son identité et sa recrudescence. Ce mouvement perpétuel entre la vie et l'écriture de Kerouac est qualifié de « vécriture » par l'auteur de l'article. Francis Favreau qualifie plutôt cela de « feinte » en se référant à *Vanité de Duluo*. Kerouac narre dans *Vanité de Duluo* sa vie de 1935 à 1946, période durant laquelle le football américain a pris une grande importance dans sa vie (au point par exemple de l'envoyer à l'Université de Columbia). La feinte, terme emprunté à une technique footballistique, consiste en un mouvement simulé dont le but est notamment d'échapper au joueur de l'équipe adverse et de le tromper. La vie et l'écriture de Kerouac consisteraient en de multiples feintes. Selon Favreau, le costume de footballeur de Kerouac consiste déjà en une première feinte puisqu' « il y cachait une ambition d'écrire : “[...] j'allai à Columbia car je désirais connaître New York et devenir un célèbre journaliste sur la place de cette ville célèbre”. Jack ne veut pas être celui que l'on croit. La feinte

¹⁷⁰ FAVREAU, Francis, « Jack Kerouac. La feinte et l'écriture », dans *Voix et images. Littérature québécoise*, Montréal, Université du Québec, 1988, n° 39, p. 413.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷² FAVREAU, Francis, *op. cit.*, p. 413.

¹⁷³ La légende comprend treize de ses romans : *Visions de Gérard, Docteur Sax, Avant la Route, Maggie Cassidy, Vanité de Duluo, Sur la route, Visions de Cody, Les Souterrains, Tristessa, Les Clochards célestes, Les Anges de la désolation, Big Sur et Satori à Paris*.

¹⁷⁴ RICARD, François, « La vécriture de Jack Kerouac », dans *Liberté*, 1980, vol. 22, n° 2, p. 85-90. Repris et développé par FAVREAU, Francis, *op. cit.*

en tant que mouvement de ses identités possibles lui permet de jouer sur son nom, sur son autre nom [...] »¹⁷⁵. Dans le roman, la feinte s'étend à son identité. Jack Kerouac la désigne non pas comme le veut l'usage de l'autobiographie, c'est-à-dire par un nom et un prénom calqué sur celui de l'auteur, mais par des pseudonymes ou des surnoms. Cette feinte ne s'adresse pas seulement aux lecteurs mais, selon Favreau, davantage à Kerouac lui-même, « contre sa propre existence, pour qu'elle accède à la fiction et qu'il la perçoive, dans l'hétérogénéité de ses formes, comme transitoire »¹⁷⁶. Ainsi, Jack Kerouac adopte notamment le nom de Jack Duluoz, mais aussi de Saint-Jean Duluoz, Ti-Jean, etc. L'outil majeur par lequel s'exprime ces différentes feintes identitaires s'exprime au moyen de la multiplicité auto-représentationnelle.

Cette multiplicité prend ancrage dans l'ensemble de son œuvre. Initialement, elle s'étend à l'ensemble des personnages de Kerouac, mue par une volonté éditoriale qui consiste à éviter tout scandale. Ainsi, dans *Vanité de Duluoz*, Kerouac se nomme Jack Duluoz, Allen Ginsberg « Irwin Garden », William Burroughs « Will Hubbard », sa femme Joan est « June », Édith Parker, « Johnnie », son ami de Lowell Sebastian Sampas, « Sabby Savakis ».

Néanmoins, en ce qui concerne Kerouac, la multiplicité auto-représentationnelle est également un outil stylistique qui permet la mise en œuvre de l'altérité identitaire. Nous observons ce phénomène au sein de *Docteur Sax*¹⁷⁷, œuvre qui met en scène la relation entre Jack Duluoz, qui n'est autre que Jack Kerouac, et son ami imaginaire, le Docteur Sax, qui selon Francis Favreau, est le miroir en devenir de Kerouac : « Jack a besoin d'un miroir pour se voir devenir écrivain avant de l'être ; Jack utilise Sax pour se croire Kerouac l'écrivain ». Ainsi, en paraphrasant la phrase de Favreau¹⁷⁸, Kerouac l'écrivain s'est choisi Duluoz et Docteur Sax personnages de ses romans, lesquels, à leur tour, se choisissent comme auteur. Kerouac, grâce à cette nouvelle feinte, s'incarne dans la mise en abyme qu'est le Docteur Sax.

Dans le roman, le Docteur permet à Duluoz de découvrir un monde souterrain. Ce monde est en proie à une lutte incessante entre Sax et un Serpent. Le serpent représente « le symbole de la feinte, du monde illusoire et destructeur »¹⁷⁹ alors que Sax représente le « mouvement créateur qui embrasse toutes les identités possibles »¹⁸⁰. Jack, en découvrant ce monde en proie à la destruction et à la création s'initie à l'écriture et à son statut d'écrivain.

¹⁷⁵ FAVREAU, Francis, *op. cit.*, p. 413.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 416.

¹⁷⁷ KEROUAC, Jack, *Docteur Sax*, trad. de l'anglais par Jean Autret, Paris Gallimard, 1962 (Folio).

¹⁷⁸ « Kerouac-écrivain s'était choisi Kerouac personnage de ses romans, lequel, à son tour, se choisit comme auteur. Le personnage devient auteur dans la présence d'une écriture qu'il s'approprie » FAVREAU, Francis, *op. cit.*, p. 413.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 417

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 417

Ainsi, l'écrivain Kerouac s'apparente à l'*Autre* rimbaldien puisqu'il est à la fois Duluoz, c'est-à-dire le *Je* ou l'homme ancré dans la société, Sax, être de création ainsi que le Serpent, être de destruction. Selon Favreau, le serpent qui s'oppose au *saxisme* peut s'apparenter à la vanité kerouacienne.

Dans *Vanité de Duluoz*, l'auteur ne développe pas la thématique de l'écriture créatrice mais au contraire, devise sur l'être en déperdition qui se détruit. Par exemple, il aborde l'épisode où il est le complice du meurtre de Franz Mueller. Il abordera également la mort de son père annonciatrice de sa propre mort. Kerouac occupe alors la place de son père pour veiller sur sa mère : « le père est mort, vive le père »¹⁸¹. Or, Léo Kerouac, le père, ne voulait pas que Jack devienne écrivain : « Jamais un Duluoz n'est devenu un grand écrivain... jamais eu un nom qui ressemble à ça dans cette branche »¹⁸². Le nom propre Kerouac est alors substitué en Duluoz, bien que cette dernière carte d'identité soit finalement considérée par l'auteur comme vaine. Il épuise ainsi une à une ses identités et ses étiquettes. De footballeur, il tente de devenir journaliste mais échoue pour finir dans la marine. Néanmoins, il échoue également à devenir marin. Il occupe un grand nombre de fonctions, feignant le désintérêt de l'écriture et du statut d'écrivain auquel son père se refusait de le voir accéder. Cette destruction est donc propre à la vanité telle que décrite par Kerouac et s'oppose au « saxisme ». Il échoue à faire jaillir sa véritable identité et tend de cette manière à effacer progressivement l'étiquette du *Je* sociétal pour tendre vers l'*Autre* tels que défini par Arthur Rimbaud :

J'en viendrai à penser que je ne suis pas du tout Jack Kerouac, que mes actes de naissance, ceux de ma famille, mon arbre généalogique, mes résultats sportifs [...], mes propres calepins et livres publiés ne sont pas réels du tout, mais un tas de mensonges, et même que mes propres rêves rêvés dans mon sommeil nocturne ne sont pas des rêves du tout, mais les inventions de mon imagination éveillée, que je ne suis pas "je, mais simplement un espion dans le corps de quelqu'un d'autre qui prétend que je suis un éléphant traversant Istanbul avec les indigènes à ses trousses"¹⁸³.

La feinte est donc incarnée par le mouvement entre le « saxisme » et la vanité. La multiplicité auto-représentationnelle en est l'outil et représente ainsi le propre de l'esthétisme kerouacien tout en s'approchant de l'esthétisme rimbaldien incarnée par la phrase « Je est un autre »¹⁸⁴. Ainsi, « Kerouac et Duluoz ne sont pas parvenus à se confondre, la réalité du nom de Kerouac a été la plus forte et la feinte, le saxisme sont de dangereuses sources de folie »¹⁸⁵.

¹⁸¹ FAVREAU, Francis, *op. cit.*, p. 418.

¹⁸² KEROUAC, Jack, *Vanité de Duluoz*, *op. cit.*, p.117.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸⁴ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 84, 88.

¹⁸⁵ FAVREAU, Francis, *op. cit.*, p. 420.

Pourtant, au sein de ses autres œuvres, Kerouac étoffe ses différentes cartes d'identités : Duluoz, Jean-Louis, Ti' Jean, Jack, Jean-Louis, Lebris, Michel de Bretagne, Ray Smith, Sal Paradise, Leo Percepied, Peter Martin, etc. L'écriture lui permet de cette manière la perte de l'identité au moyen de cette multiplicité auto-représentationnelle. Cette liste n'est pas exhaustive puisque des confusions entre le protagoniste et les personnages secondaires apparaissent parfois.

Ainsi, Francis Favreau constate une nouvelle feinte identitaire dans *Visions de Gérard* : « Kerouac, par la feinte de l'écriture, «“déguisse” Jack en Gérard pour qu'il en prenne la place, pour qu'il dépasse enfin le modèle »¹⁸⁶. En effet, Kerouac affirme dans ce roman « Pendant les quatre premières années de ma vie, tant qu'il vécut, je ne fus pas Ti-Jean Duluoz, je fus Gérard »¹⁸⁷. Dès lors, Favreau explique que Gérard et Kerouac se confondent au sein de ce roman : « Jack (Ti-Jean) devient une de ses identités possibles, Gérard, quand Gérard lui-même devient Jack »¹⁸⁸.

Dans *Sé dur pour mué parlé l'Angla*, il est intéressant de voir également qu'en fonction de la langue qu'il utilise, Kerouac ne se prénomme pas de la même façon. En joual, il présente le futur traducteur de son texte comme « Loom laute bord » : « Ben, jecri sistoir icit en Franca la seul maniere ques-j-se. Sa voite interresant ee pa peur. Loom laute bord va changee sa en Angla pour mue e tol monde von comprendre »¹⁸⁹. Il retranscrit ça dans la seconde traduction, la traduction littérale, en « the man the other side »¹⁹⁰. Cet « Loom laute bord » ou « The man the oder side » est l'*Autre*, le Kerouac qui détruit la langue pour en créer une nouvelle. De la même manière, dans la traduction littérale anglaise, celle qui retranscrit le sens du texte, c'est « Uncle Jean Louis Boncoeur » : « My uncle Jean Louis Boncoeur will change this to English for me and all the people will understand ». Boncoeur est « un des premiers noms de famille qu'il utilise pour ses personnages canadiens-français dans les années 1950-1951 »¹⁹¹. À travers l'altérité langagière, l'altérité identitaire est incarnée par la multiplicité auto-représentationnelle. En effet, la représentation de l'identité de Kerouac est retranscrite de différentes façons selon la langue qu'il utilise. Chez Rimbaud, le principe esthétique d'altérité incarnée par la phrase *Je est un Autre* s'incarne également à travers la création d'une langue

¹⁸⁶ FAVREAU, Francis, *op. cit.*, p. 418.

¹⁸⁷ KEROUAC, Jack, *Visions de Gérard*, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁸⁸ FAVREAU, Francis, *op. cit.*, p. 419.

¹⁸⁹ KEROUAC, Jack, « Sé dur pour mué parlé l'Angla », *op. cit.*, p. 323.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 324.

¹⁹¹ *Ibid.*

qualifiée à la fois d'universelle mais composée de multiples. L'altérité langagière joue donc un rôle fondamental dans le principe esthétique du *Je est un Autre*.

Dernier exemple, en ce qui concerne *Satori à Paris*, l'analyse de Susan Pinette, auquel nous nous référons dans ce paragraphe, a souligné la quête identitaire de Kerouac comme une grille de lecture indissociable de l'œuvre : « Ces lecteurs américains ne comprennent pas *Satori à Paris* parce qu'ils ne reconnaissent pas le rôle fondamental que joue l'ethnie dans l'écrit. Le texte reste énigmatique s'il est divorcé du contexte minoritaire des États-Unis. Ce n'est qu'en relation avec l'identité ethnique que le texte a du sens »¹⁹². Néanmoins, cette quête de l'origine menant à la dualité franco-américaine ne suffit pas à satisfaire l'écrivain. L'auteur « *Satori in Paris* n'affirme pas l'identité franco-américaine, mais la critique comme insuffisante en elle-même dans la recherche de soi. »¹⁹³. Cette quête de soi s'incarne également par la multiplicité auto-représentationnelle. Comme le souligne Pinette, un récit autobiographique montre de l'importance envers le nom propre de l'auteur et donc du personnage principal. Dans le cas de *Satori in Paris*, Jack donne son nom français, Jean-Louis Lebris de Kérouac. Kerouac tente dans l'œuvre de trouver les liens qui unissent son nom américanisé, Jack Kerouac, et son nom d'origine, Jean-Louis Lebris de Kérouac. Cette quête est vouée à l'échec, puisque le décalage est inévitable. Jack Kerouac n'est ainsi « pas seulement un nom anglicisé, mais un nom qui témoigne de l'expérience de l'émigration et des effets de la vie aux États-Unis. »¹⁹⁴. De la même façon, en Bretagne, lorsqu'il retrouve sa famille éloignée, Kerouac n'arrive pas à se retrouver sur l'arbre généalogique. Dès lors, Susan Pinette conclut qu'il ne s'agit pas seulement d'un échec de la quête généalogique, mais davantage d'une « incapacité de faire coïncider le “vrai” nom avec le nom américanisé, d'une vie qui, par définition, ne peut rejoindre l'origine imaginaire ». Car, au fond, comment pourrait-il avoir un Satori et comprendre totalement ce qu'il est à partir de son voyage en France en laissant tomber ses origines québécoises et sa vie américaine ? C'est de cette multiplicité que naît le trouble identitaire que nous observerons dans son œuvre.

¹⁹² PINETTE, Susan, *op. cit.*, p 37.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 38.

1.2. Au sein de *Scattered poems* de Kérouac (*Poem*¹⁹⁵) et *Poésies*¹⁹⁶ d'Arthur Rimbaud
(*Qu'est-ce que pour nous, mon cœur...*¹⁹⁷)

L'altérité identitaire présentée par Arthur Rimbaud dans *les Lettres du Voyant* s'incarne au sein de son œuvre. Dans certains des poèmes de *Poésie*, Arthur Rimbaud se fait Voyant, c'est-à-dire qu'il agit en tant que Prométhée contemporain. Il se dépeint comme un exemple et illustre son point de vue révolutionnaire sur la société. Il endosse un regard critique sur la société pour apporter la lumière aux hommes puisqu'il discerne la vérité à travers le monde. C'est par exemple le cas du poème sans titre qui débute par : « qu'est-ce que pour nous, mon cœur »¹⁹⁸ dans lequel *l'Autre* destructeur, que nous avons décrit et analysé dans les prolégomènes, acquiert toute sa substance.

Louis Forestier affirme que certains analystes « placent la composition de ce poème au lendemain de la Commune »¹⁹⁹ tout en précisant qu'il faut y voir une allusion plus générale au monde. En effet, Rimbaud prend de la hauteur sur les événements pour rendre compte d'une dimension plus universelle du monde tout en faisant écho à l'identité propre du poète.

Le poème débute par une question que l'auteur se pose à lui-même et qui s'étend jusqu'au début de la deuxième strophe. C'est à la troisième personne du singulier que le poète s'exprime puisqu'il inclut en plus de son identité son cœur. Le sujet énonciateur « interroge le fond de son cœur, son sentiment profond, inavoué »²⁰⁰. Ainsi, Rimbaud est ici désigné par cette dualité entre le cœur et l'esprit, représenté par ce « nous » qui s'interroge tout au long du poème. Il s'ensuit une série de propositions dont le champ lexical est proche de celui de la destruction : « [...] que les nappes de sang / Et de braise, et milles meurtres, et les longs cris/de rage, sanglots de tout en fer renversant / Tout ordre [...] / et de toute vengeance »²⁰¹. Le sujet lyrique annonce que tout cela l'indiffère puisqu'il répond à cette question par une simple exclamation : « [...] rien ! ». Selon Benoît de Cornulier dont les propos ont été explicités sur le site Abardel, « le poète, ou plutôt son esprit qui parle en ce début de texte, déclare que tous ces conflits, ces projets de vengeance le laissent froid parce qu'il aspire à mieux qu'une simple revanche politique : il aspire à une fuite hors du monde, il espère l'accession à un monde

¹⁹⁵ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, *op. cit.*, p. 37-38.

¹⁹⁶ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 145-146.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 145.

¹⁹⁹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 301.

²⁰⁰ « Commentaire de "Qu'est-ce que pour nous, mon cœur" (1872) », dans *Abardel*, s.d.,

http://abardel.free.fr/petite_anthologie/qu_est_ce_pour_nous_panorama.htm (article consulté le 10 juillet 2018).

²⁰¹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 146.

nouveau ». En effet, le poète aspire à l'universalisme et rejette la société, en ce compris la politique qui la gouverne : « Ah ! passez / Républiques de ce monde ! Des empereurs, / Des régiments, des colons, des peuples, assez ! ». Il ne s'agit pas seulement de la république française, mais celle du monde puisqu'il renie toute attache identitaire. Ainsi, le poète endosse la responsabilité du Voyant dont la vision éclaire le monde. Il se présente également comme un être destructeur puisqu'il doit tout détruire pour naître voyant comme il l'avait annoncé dans les *Lettres du voyant*²⁰². L'ordre et les sens du monde commun sont tout à fait renversés : « De rage, sanglots de tout enfer renversant / Tout ordre[...] »²⁰³.

Pourtant, à l'exclamation « Rien !... »²⁰⁴ qui marque l'indifférence, le sujet énonciateur ajoute un « Mais si, tout encor, / Nous le voulons »²⁰⁵. En effet, « le texte est conçu comme une sorte de dialogue entre deux voix intérieures, assumant des positions antagoniques dans une délibération. De nombreux textes de Rimbaud font entendre ce genre de dialogues de soi à soi, plus ou moins formalisés, au long desquels le sujet discourant confronte des arguments contradictoires »²⁰⁶. Ainsi, le poème est la preuve de l'altérité qui le tiraille. En fonction de quel Rimbaud prend le dessus, le poème est davantage sujet à la destruction et à la mise à distance du monde commun, ou à l'inverse, à la création. Le poète tend pourtant à cette mise à distance puisqu'il définit le poète voyant : « Qui remuerait les tourbillons de feu furieux, que nous et ceux que nous nous imaginons frères ? »²⁰⁷. Dans ce vers, dans lequel le « que nous » doit se lire dans le sens « si ce n'est nous » selon l'édition établie par Louis le Forestier²⁰⁸, le sujet énonciateur pose une question rhétorique dans lequel il se demande qui, si ce n'est son cœur et lui-même, peut agir en tant que Prométhée et éclairer le monde. « Ceux que nous imaginons frères »²⁰⁹ et les « Romanesques amis »²¹⁰ peuvent correspondre aux autres poètes qui doivent eux aussi agir comme tel. Ainsi le poète perçoit le monde tel Prométhée, c'est-à-dire qu'il accède à la vérité à travers ses sens perturbés, jusqu'à ce que la banalité de la réalité vienne le surprendre. Alors, il redevient le *Je* qui lui colle à la peau et dont il est incapable de se débarrasser. Benoît de Cornulier affirme qu'il s'agit plutôt d'un dialogue intérieur entre la voix

²⁰² RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 81-95.

²⁰³ *Ibid.*, p. 145.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ « Commentaire de "Qu'est-ce que pour nous, mon cœur" (1872) », dans *Abardel*, s.d.,

http://abardel.free.fr/petite_anthologie/qu_est_ce_pour_nous_panorama.htm (article consulté le 10 juillet 2018).

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 301.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 146.

²¹⁰ *Ibid.*

« qui plaide en faveur de la constance dans l'action révolutionnaire»²¹¹ et la seconde voix « pour qui tout cela n'est plus "rien" »²¹²).

L'Autre destructeur décrit un monde apocalyptique : « Europe, Asie, Amérique, disparaissent[...] / Cités et campagnes !– Nous serons écrasés ! / Les volcans sauteront ! et l'océan frappé... »²¹³. Néanmoins, l'apocalypse est considérée comme une métaphore de la révolution du poète : « Son caractère plus apocalyptique que réellement politique étonne. Ou plutôt étonnerait si on ne voyait pas se profiler derrière ce thème apocalyptique, qui va envahir toute la fin du poème (éruptions volcaniques, raz de marées, destruction de la "vieille terre") une métaphore de la révolution »²¹⁴.

La quête vers la destruction est représentée par le mouvement et le voyage (« [...] si nous allions ! allons ! allons ! »²¹⁵), jusqu'à ce qu'enfin, le *Je* tende à disparaître (« Ô malheur ! Je me sens frémir, la vieille terre, / Sur moi de plus en plus à vous ! la terre fond »²¹⁶). Il voit cela comme un malheur car, comme il l'avoue dans les *Lettres du Voyant*, s'abandonner totalement n'est jamais facile : « il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète »²¹⁷. Mais enfin, il semble arriver à ne plus être *Je* mais être l'*Autre* : « Ce n'est rien ! J'y suis ! J'y suis toujours ! »²¹⁸. Nous constatons dans ce dernier vers l'absence du « nous » qui caractérisait la dualité entre le cœur et l'identité. Seul demeure l'être poète capable de s'extraire des tumultes du monde pour atteindre la vérité et la transmettre. En effet, Louis Forestier l'affirme : « certes, l'auteur a survécu aux séismes évoqués dans le poème, mais c'est pour se retrouver aux prises avec une réalité toujours aussi "rugueuse à étreindre" »²¹⁹.

L'identité du *Je* sociétal perd peu à peu sa substance pour être remplacée par l'*Autre* révolutionnaire et destructeur. Cette altérité est représentée ici par la première personne du singulier. De la même façon, elle engendre un dialogue entre l'identité sociétale et l'identité destructrice.

²¹¹ DE CORNULIER, « Lecture de "Qu'est-ce pour nous mon cœur" de Rimbaud comme dialogue dramatique du poète avec son cœur », dans *Studi francesi*, 1992, p.37-59. Explicité et résumé dans « Commentaire de "Qu'est-ce que pour nous, mon cœur" (1872) », dans *Abardel*, s.d., http://abardel.free.fr/petite_anthologie/qu_est_ce_pour_nous_panorama.htm (article consulté le 10 juillet 2018).

²¹² *Ibid.*

²¹³ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 145.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 145.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 146.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p. 84.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 146.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 301.

Le poème intitulé *Poem*²²⁰ de Kerouac, publié en 1962, possède les mêmes caractéristiques que le poème *Qu'est-ce que pour nous, mon cœur...*²²¹. À l'instar du poème français, *Poem* met en scène un sujet énonciateur qui annonce la destruction du monde et de la race humaine : « I demand that the human race / ceases multiplying its kind and bow out I advise it »²²². Comme dans *Qu'est-ce que pour nous, mon cœur...*, le sujet donne l'ordre au monde de cesser d'être : *Périssez ! puissance, justice, histoire, à bas !*²²³.

Bien que le sujet apparaisse au singulier à la différence du poème rimbaldien, il se présente tout de même en proie à une dualité. En effet, le sujet qui a annoncé la fin du monde et qui a donc pénétré la vérité, raison pour laquelle il renaît en tant que dernier humain dans le corps d'une vieille femme, ne sait pas s'il doit voir cette réincarnation comme une punition ou une récompense : « And as punishment & reward / for making this plea I know I'll reborn the last human »²²⁴. Il a dépassé la simple humanité en devenant le sujet voyant qui a perçu et annoncé la fin du monde. Il est l'*Autre* destructeur, raison pour laquelle il s'est réincarné en vieille femme.

Pourtant, ce sujet devenu voyante n'est pas tout à fait hors de toute réalité sociétale puisqu'elle doit encore cuisiner, qu'elle est toujours en proie à des émotions et qu'elle est mortelle : « And sometimes I'll cackle, sometimes / pray, sometimes cry, eat & cook at my little stove in the corner »²²⁵. Je n'est pas tout à fait devenu *Autre* puisqu'il demeure encore humain et n'a donc pas tout à fait accès à l'universel. Ainsi, alors que l'énonciateur de *Qu'est-ce que pour nous, mon cœur...* s'exclamait « j'y suis toujours ! »²²⁶, l'énonciateur de *Poems* affirme proche de la mort « "Always knew it anyway" I'll say / And one morning won't get up from my mat »²²⁷. C'est le Kerouac de la Vanité qui fait surface, celui qui désespère de ne pas trouver son satori et qui accuse, pour les mêmes raisons, Rimbaud, Da Vinci, Beethoven, etc., d'avoir mené une vie vaine²²⁸.

²²⁰ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, op. cit., p. 22.

²²¹ RIMBAUD, Arthur, op. cit., p. 145-146.

²²² KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, op. cit., p. 22. En français : « J'exige que la race humaine/ cesse de multiplier son espèce/ et tire sa révérence Je le conseille » (KEROUAC, Jack, *Poèmes*, op. cit., p. 37.).

²²³ RIMBAUD, Arthur, op. cit., p. 145-146.

²²⁴ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, op. cit., p. 22. En français : « Et comme punition et récompense/ de lancer cet appel je sais que je renaîtrai le dernier humain » (KEROUAC, Jack, *Poèmes*, op. cit., p. 37.).

²²⁵ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, op. cit., p. 22. En français : « Et parfois je caquetterai, parfois/prierai, parfois pleurerai, mangerai & ferai ç manger sur mon petit four dans le coin » (KEROUAC, Jack, *Poèmes*, op. cit., p. 37.).

²²⁶ RIMBAUD, Arthur, op. cit., p. 146.

²²⁷ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, op. cit., p. 38. En français : « "bah je l'ai toujours su" dirai-je /Et un matin ne me lèverai pas de ma natte » (KEROUAC, Jack, *Poèmes*, op. cit., p. 38).

²²⁸ « & it all adds up to nothing, like/ Dostoevsky, Beethoven or Da Vinci —/ So, poets, rest awhile & shup up : Nothing ever came of nothing ». (KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, op. cit., p. 39.).

DEUXIÈME PARTIE
ALTÉRITÉ LANGAGIÈRE

Chapitre I : L'influence de de la langue maternelle chez Kerouac (*Sé dur pour mué paré l'Angla*²²⁹ et *La nuit est ma Femme*²³⁰) et Arthur Rimbaud (*Poésies*)

Arthur Rimbaud est né à Charleville, ville industrielle située dans les Ardennes. Le territoire des Ardennes est composé pour une grande partie d'une forêt qui couvrait autrefois la quasi-totalité de la région. Selon Jean-Baptiste Baronian²³¹, il s'étend sur l'ancienne province de Champagne, la principauté de Sedan, la Picardie et le Hainaut depuis la promulgation de la loi du 12 mai 1790. Au quotidien, Arthur Rimbaud parlait avec un accent décrit comme provincial qui lui vient de sa ville d'origine. En effet, bien qu'il n'existe pas de dialecte ardennais, selon le *Dictionnaire Rimbaud*, « la richesse du français régional dépend assez largement de celle du substrat dialectal, et de ce point de vue, le département des Ardennes, situé à la confluence de trois grands dialectes, le champenois, le wallon et le lorrain (sans compter les apports anciens du picard), occupe une situation privilégiée »²³². De l'apport linguistique de ces différentes régions est né le dialecte ardennais. Dès lors, il existait bien des termes et expressions propres à la région des Ardennes. De même, l'accent ardennais était une caractéristique propre à la région. La présence de cet accent a par ailleurs été commentée par de nombreux contemporains de Rimbaud, comme Verlaine ou Ernest Delahaye²³³. Verlaine a même profité de cet accent pour en écrire des poèmes parodiques dans lesquels « voyager devient voillager et où arrache rime avec mariache »²³⁴. L'ardennais en tant qu'idiome a donc joué un rôle prépondérant dans la construction identitaire de Rimbaud. De même, nous relèverons, dans le sous-chapitre suivant, un grand nombre de termes ou d'expressions qualifiés par la majorité des analystes rimbaldiens²³⁵ comme étant utilisés dans les Ardennes.

De la même façon, le joul, a eu un certain impact dans la construction identitaire de Jack Kerouac. Le joul a une longue histoire²³⁶, marquée par une querelle qui date de la fin du XIX^e siècle. C'est vers 1895, avec l'école littéraire de Montréal, qu'est apparu le modèle d'une

²²⁹ KEROUAC, Jack, « Sé dur pour mué paré l'Angla », *op. cit.*

²³⁰ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », *op. cit.*

²³¹ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 36.

²³² *Ibid.*, p. 37.

²³³ *Ibid.*, p. 39.

²³⁴ GUYAUX, André, « Les Niveaux de langue dans la poésie de Rimbaud », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 41, 1989, p. 70.

²³⁵ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 36.

²³⁶ L'essentiel des informations de ce paragraphe provient de *l'Histoire de la littérature québécoise* : BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *op. cit.*

littérature canadienne-française, c'est-à-dire un groupe d'écrivains canadiens dont l'esthétisme se calque sur les canons littéraires parisiens de l'époque. Apparaît la question de l'élaboration d'une littérature nationale. Deux groupes distincts se forment alors. Avec la conférence en 1904 de Camille Roy sous la direction de la Société du parler français, considérée aujourd'hui comme l'événement fondateur de l'histoire littéraire québécoise, « le milieu intellectuel commence alors à se polariser »²³⁷. D'un côté, il y a la volonté de régionalisme, c'est-à-dire le désir d'élaborer une littérature régionale, et, de l'autre, une volonté de l'exotisme, c'est-à-dire l'attrait pour les canons littéraires étrangers. Certains écrivains canadiens de l'époque, comme Crémazie, pointent du doigt cet attrait de l'esthétisme français comme principe fondateur d'une littérature nationale. Le débat perdure jusqu'à ce que la querelle s'essouffle progressivement et que les positions se diluent : la controverse n'est « plus prise au sérieux et [...] il appartient à chaque écrivain de trouver un équilibre entre les deux attitudes sous peine de prêter le flanc, comme ici, à la caricature »²³⁸.

Néanmoins, le débat récupère de son importance dans les années 1930. Les positions se cristallisent alors autour de la langue d'écriture. Les canadianismes sont défendus par certains comme l'auteur Claude-Henri Grignon qui qualifie pour la première fois l'usage de ce parler en utilisant la variation diatopique du mot « cheval » : le « joual ». D'autres se défendent de cet usage qui détériorerait la langue française. Ils se présentent comme les « partisans d'un français universel »²³⁹. Néanmoins, selon l'ouvrage intitulé *L'Histoire de la littérature québécoise*, le néologisme « joual » n'appartiendra véritablement à la langue courante qu'à partir de 1959, avec la publication par André Laurendeau d'un pamphlet intitulé *Les Insolences du frère Untel* de Jean-Paul Desbiens²⁴⁰. Lors de la révolution tranquille, le terme servira notamment à revendiquer le statut de citoyens des francophones au Canada. *L'Histoire de la littérature québécoise* cite sur une série de définitions du néologisme. D'abord, André Laurendeau le définit comme « un “jargon”, un “langage vulgaire” dont la principale caractéristique est d'être fortement anglicisé. Il l'associe surtout à Montréal et à l'affichage commercial »²⁴¹. Ensuite, selon Jean-Paul Desbiens, le « joual est plus négatif encore et déborde la seule question linguistique : c'est “une langue désossée, symptôme d'un malaise de civilisation et révélateur de l'échec du système de l'enseignement du français au Québec” »²⁴². Ces différentes

²³⁷ BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *op. cit.*, Montréal, Boréal, 2010, p. 180.

²³⁸ *Ibid.*, p. 185.

²³⁹ *Ibid.*, p. 227.

²⁴⁰ DESBIENS, Jean-Paul, *Les Insolences du frère untel*, Montréal, les éditions de l'homme itée, 1960.

²⁴¹ BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *op. cit.*, p. 456.

²⁴² *Ibid.*, p. 456.

définitions, emplies d'un engagement littéraire et politique en faveur d'un français universel, sont très fortement connotées négativement. Dès lors, « derrière le débat linguistique se trouve donc un problème politique »²⁴³. De nos jours, le joul est souvent défini comme le parler populaire du Québec basé sur le français mais influencé par la prononciation anglaise. L'usage du joul a donc souvent donné lieu à un débat politisé qui a perduré des années 1960 jusqu'à aujourd'hui. Jusque dans les années 1975, il a largement été dénigré dans de nombreux articles²⁴⁴. Il est largement associé à la dégradation du français qui mènerait progressivement à l'assimilation de celui-ci à l'anglais. Il est donc désigné comme moins légitime.

Nous le voyons, le joul est minorisé. Pourtant, il est employé comme langue maternelle au sens strict par Kerouac : en effet, la langue est utilisée dans le domaine familial et parlée par la mère et le père. Kerouac se l'approprie « naturellement », c'est-à-dire non pas à l'aide d'un apprentissage explicite et artificiel, mais plutôt de manière implicite et inconsciente avec une focalisation sur le sens et non sur la forme. Le français devient sa langue qualifiée de « première » en didactique des langues, c'est-à-dire sa langue de scolarisation, avec laquelle il acquiert des implicites linguistiques et culturels. L'anglais n'arrive que tardivement et deviendra sa langue seconde²⁴⁵. En effet, bien que la majorité de son œuvre soit écrite en anglais, l'auteur américano-québécois a toujours considéré le français (en réalité le joul) comme sa langue maternelle. Il l'avoue au sein de *Sé dur pour mué parlé l'Angla*, composé entre 1950 et 1951 : « Se dur pour mue parle l'Angla parse je toujours parle le Francas Canadian chenou dans ti-Canada. Encore plus dur s'ecrire en Angla ; je se comment mai je peu pas, je veu pas »²⁴⁶. Jean-Christophe Cloutier précise dans l'introduction à ce texte qu'il s'agit d'une « de ses premières tentatives visant à reproduire l'oralité de sa langue maternelle sous forme écrite. Il faut le lire à voix haute pour bien le comprendre »²⁴⁷. Malgré la facilité à retranscrire ses pensées en français, c'est pourtant l'anglais que Kerouac choisit majoritairement dans son œuvre, dans la mesure où il s'agit de la langue de la communauté dominante.

L'ardennais est également un dialecte minorisé. Néanmoins, Arthur Rimbaud l'utilise lui aussi comme langue maternelle puisqu'il s'agit de la langue parlée dans son domaine familial à Charleville. La langue a été acquise naturellement à l'inverse du français normé appris à l'école.

²⁴³ BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *op. cit.*, p. 456.

²⁴⁴ Selon *L'Histoire du Québec*, « 90% prennent parti contre le joul ». *Ibid.*, p. 457.

²⁴⁵ Et non une langue étrangère puisqu'il sera très fortement exposé à la communauté linguistique anglophone.

²⁴⁶ KEROUAC, Jack, « Sé dur pour mué parlé l'Angla », dans *La Vie est d'hommage*, *op. cit.*, p. 321.

²⁴⁷ *Ibid.*

Les deux auteurs ont donc été attirés par ces langues considérées comme vulgaires et moins légitimes par la communauté linguistique majoritaire et minoritaire, c'est-à-dire tant par le peuple que par les intellectuels. Selon Verlaine lui-même, Rimbaud parlait comme un provincial lorsqu'il est arrivé à Paris. Néanmoins, bien qu'ils soient révélateurs, les usages sociaux des individus ne sont pas à confondre avec les modalités littéraires des écrivains. En effet, Grutman explique dans *Des langues qui raisonnent* que « tout en sachant plusieurs idiomes, un écrivain peut fort bien décider de n'écrire qu'en l'un d'entre eux. Sa polyglossie échappera alors au critique littéraire, qui y verra sans doute un auteur unilingue »²⁴⁸. Arthur Rimbaud utilise les ardennismes en tant que membre d'une même communauté linguistique. En effet, il apparaît comme un francophone de Charleville, région dans laquelle le français est la norme mais où les ardennismes sont fréquemment insérés dans la vie courante. L'ardennisme apparaît comme une utilisation minoritaire et minorisée au sein d'un système littéraire francophone. Son usage est proscrit au sein de ce système littéraire et également au sein de l'élite intellectuelle parisienne puisqu'il est moqué et marginalisé. Dès lors, Rimbaud se situe dans une situation diglossique littéraire non seulement parce que le changement de langue n'implique pas un changement de communauté linguistique (à l'inverse du bilinguisme qui implique une frontière entre les deux langues), mais également à cause de son statut minoritaire et minorisé. Kerouac se trouve également dans une situation de diglossie littéraire et non de *bilinguisme littéraire* tel que défini par Grutman, c'est-à-dire « comme la communication en deux idiomes au moyen de textes (unilingues) reçus dans des systèmes littéraires unilingues »²⁴⁹. En effet, lorsqu'il écrit son œuvre autobiographique, il s'adresse à une communauté anglophone. Les traces du français qui persistent au sein de son texte apparaissent comme minoritaires.

Utiliser sa langue dans une œuvre en tant qu'écrivain, que ce soit l'ardennais pour Rimbaud ou le joual pour Kerouac, c'est contribuer au rayonnement de celle-ci. En effet, le poète français, influencé par son parler d'origine, a utilisé de nombreux ardennismes dans ses premiers poèmes comme nous l'analyserons dans le sous-chapitre suivant. Pour autant, Arthur Rimbaud a progressivement abandonné l'accent de sa région et l'utilisation d'ardennismes dans son œuvre pour l'utilisation d'un langage plus légitime, celui parlé à Paris. En effet, le fait que l'ardennais ait été considéré comme trop vulgaire pour transparaître dans la poésie, cela a

²⁴⁸ GRUTMAN, Rainier, *Des langues qui raisonnent. L'hétérolinguisme au 19^e siècle québécois*, Montréal, Fides – Cétuq, 1997, p. 32.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

certainement contribué à son abandon progressif. « Cet abandon graduel d'un parler maternel au profit d'une langue d'usage perçue comme plus utilisée et/ou plus prestigieuse »²⁵⁰, c'est ce que Grutman nomme le *transfert linguistique*. Ce rapport de force, typique d'une situation diglossique, s'inscrit donc dans l'œuvre de Rimbaud. Nous constatons cette même situation diglossique et cette volonté de *transfert linguistique* chez Kerouac. Jack Kerouac parlait couramment le français du Québec, le joul, puisqu'il pratiquait cette langue au sein du cocon familial et lors de ses premières années à l'école. Pour autant, c'est en anglais qu'il écrira la majorité de son œuvre, abandonnant ainsi le français, effectuant un *transfert linguistique*. Ce *transfert linguistique* est devenu plus rare au Québec, étant freiné par une politique de protection de la langue. En effet, cette région du Canada tente par diverses méthodes de rendre son prestige au français parlé au Québec. Cette politique linguistique tend à rendre le statut symbolique du français et à l'institutionnaliser. À l'inverse, Grutman souligne les propos de Fishman qui explique que les locuteurs immigrés aux États-Unis ont pratiquement tous perdu leur langue maternelle en trois générations puisque leurs échanges étaient limités à l'environnement privé (en famille). Kerouac, appartenant à la seconde génération, n'a donc pas totalement perdu sa pratique de la langue française. Preuve en est qu'il a commencé nombre de ses œuvres en français.

Toujours selon Grutman, le contexte socio-discursif est indissociable du projet littéraire des auteurs. En se concentrant sur la situation du Québec au XIX^e, il pointe le désir de nationaliser la littérature québécoise en alignant « une production esthétique sur une idéologie nationaliste, soit la conversion des lettres en valeurs nationales ». Les écrivains québécois du XIX^e siècle, par choix idéologique, étaient peu désireux à cette inclinaison hétérolinguistique. L'influence de ce contexte socio-discursif sur la littérature canadienne francophone vaut également pour les Québécois expatriés aux États-Unis. Les auteurs de *L'Histoire de la littérature du québécoise*²⁵¹ vont aborder les écrivains immigrés au Québec avec le concept qu'ils nomment « la littérature migrante », mais ce concept correspond également aux expatriés : « le terme désigne à la fois la production des écrivains immigrants et une nouvelle esthétique littéraire, essentiellement fondée sur des critères thématiques (récits de migration ou d'exil, *espace identitaire*, *deuil de l'origine*, inscription de personnages étrangers, etc.), mais aussi sur la présence de plusieurs langues ou de plusieurs niveaux de langue à l'intérieur du

²⁵⁰ GRUTMAN, Rainier, *op. cit.*, p. 32.

²⁵¹ BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *op. cit.*, p. 457.

texte »²⁵². À l'inverse des Québécois du Canada, ils étaient généralement désireux de s'intégrer dans le contexte anglophone de leur nouveau pays, et ce progressivement au fil des générations. Kerouac, issu de la seconde génération, bien qu'encore imprégné de la culture francophone, connaît un attrait pour la langue et la culture anglophones. Désireux de s'adapter à son environnement, il prend la décision d'utiliser l'anglais comme langue d'écriture, sans pour autant rejeter totalement sa langue maternelle puisqu'il y est encore fortement lié par son ancrage familial. Dès lors, la littérature migrante, qui se caractérise notamment par la présence de plusieurs langues ou niveaux de langues à travers un texte, correspond tout à fait à Jack Kerouac²⁵³.

Il en va de même pour les Ardennes d'Arthur Rimbaud, sans lesquelles son œuvre aurait été dénuée des emprunts caractéristiques de son ancrage linguistique dans son lieu d'origine, ancrage qui aura tôt fait de disparaître à la suite de l'écriture de son œuvre en vers. En effet, comme nous le verrons dans le sous-chapitre suivant, l'essentiel des ardennismes présents dans son œuvre se concentrent dans le recueil intitulé *Poésies*, qui rassemble les poésies en vers écrites entre 1869 et 1872.

Effectuer cette distinction entre diglossie littéraire et bilinguisme littéraire, c'est nécessairement effectuer une hiérarchisation, qui est marquée par le contexte sociolinguistique, et qui, comme nous venons de le voir, laisse apparaître des connotations politiques. Le cas de l'utilisation de l'anglais chez des auteurs québécois demeure encore polémique au sein du Canada francophone. De même, l'uniformisation du français et la disparition des parlers régionaux en France ont longtemps été source de conflits et ont nécessairement été influencés par le contexte politique de l'époque. Le rapport littéraire n'apparaît que dans un second temps. Comme le souligne Grutman, ce rapport apparaît de manière indirecte. Or, c'est bien celui-ci qui nous intéresse ici. En effet, nous avons vu dans la partie précédente (*Altérité identitaire*) à quel point la diversité culturelle de Kerouac avait pu le pousser non seulement à s'intéresser à Rimbaud, mais également à fragmenter son identité socioculturelle. Ce qui nous intéresse davantage dans cette partie, c'est de percevoir comment cette fragmentation s'est inscrite au sein de son œuvre. Dès lors, il est intéressant de percevoir l'utilisation de plusieurs langues au sein d'une œuvre littéraire sans les connotations politiques en arrière-plan. C'est la raison pour

²⁵² BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *op. cit.*, p. 456 [Nous soulignons].

²⁵³ De plus, son œuvre abordera les thèmes de prédilection de la littérature migrante : le deuil de l'origine (nous avons abordé la question des origines bretonnes sur lesquelles l'auteur revient plus d'une fois dans son œuvre), l'espace identitaire (caractéristique du genre autobiographique) et le goût du nomadisme (auquel font référence de nombreuses œuvres de Kerouac, la plus connue étant *On the Road*).

laquelle nous reprendrons à Grutman le terme « hétérolinguisme » qu'il définit comme « une présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale »²⁵⁴. En effet, les ardennismes et le joual ont fortement influencé la construction de l'œuvre des deux artistes. Jean-Baptiste Baronian souligne dans le *Dictionnaire Rimbaud*²⁵⁵ que Paul Valéry s'était non seulement rendu compte de l'accent ardennais de Rimbaud, mais qu'il en avait perçu tout l'usage que pouvait en faire le poète, comme nous pouvons le voir dans cette citation : « Je soutenais que les déformations de langage dues à un accent défectueux orientaient parfois avec bonheur l'invention poétique »²⁵⁶. De cette manière, bien que le poète français perde totalement son accent une fois arrivé à Paris, il ne limitera pas son usage au sein de son œuvre poétique.

Kerouac oscillera toute sa vie entre l'utilisation de l'anglais et du français au sein de son œuvre. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, il ne perdra son accent québécois qu'à la vingtaine pour finir par maîtriser l'anglais totalement. Selon ses propres dires, il utilise l'anglais comme un instrument. Il lui arrive par exemple d'écrire des passages en français pour les traduire plus tard en anglais. Il avouera même dans sa correspondance²⁵⁷ que « la raison pour laquelle je manie les mots anglais si aisément c'est que ce n'est pas ma propre langue. Je le remodèle pour que ça rentre dans des images françaises²⁵⁸ ».

Néanmoins, il lui arrivera d'écrire des œuvres entièrement en français. Selon Cloutier²⁵⁹, celles-ci n'ont été connues que tardivement, avec l'ouverture du fonds d'archives de la New York Public Library en 2006. Des œuvres comme *Sur le chemin* ou *La Nuit est ma Femme* sortiront ainsi des oubliettes. Certaines apparaissent inachevées, c'est par exemple le cas du *On the road en français*. D'autres complètement déstructurées, comme *Sur le chemin*, bien que, toujours selon Cloutier, un fil narratif se laisse percevoir. Dans tous les cas, Kerouac puisera dans sa langue maternelle pour écrire ses textes. Néanmoins, il ne tentera jamais de publier ces œuvres et selon Cloutier²⁶⁰, il n'en fera mention que rarement.

En effet, ce n'est pas un français littéraire classique que l'auteur utilise. Il écrit dans un français oralisé entendu et parlé dans son enfance avec sa famille.

²⁵⁴ GRUTMAN, Rainier, *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁵ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 38.

²⁵⁶ BOUSQUET, Joé, *Paul Valéry vivant*, Paris, Cahiers du Sud, 1946.

²⁵⁷ KEROUAC, Jack, *Select Letters 1940-1956. Jack Kerouac*, édité par Ann Charter, New York, Viking, 1995, p. 228-229.

²⁵⁸ Traduit en français par Jean Christophe Cloutier : CLOUTIER, Jean Christophe, *op. cit.*, p. 23.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁶⁰ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, *op. cit.*, p. 15.

Certaines de ses œuvres appartenant à *La Légende du Duluoz* écrites initialement en français puis traduites en anglais, laissent tout de même percevoir des passages en français. Selon Jean-Christophe Cloutier²⁶¹, ce sera le cas notamment de *Maggie Cassidy*, *Doctor Sax*, *Visions de Cody*, *Big Sur*, *Visions de Gerard* ou *Satori à Paris*. En effet, Kerouac au sein de ses romans autobiographiques de la légende emploie la polyphonie et un multilinguisme. Cette polyphonie est également observable au sein de différents poèmes. C'est notamment le cas du poème biographique intitulé *Rimbaud*²⁶² mais également de *Old Angel Midnight*²⁶³. Ce dernier, notamment influencé par le poème *Finnegans Wake*²⁶⁴ de Joyce, est d'ailleurs connu pour son jeu avec les langues. Cette altérité linguistique provient certainement de la double origine québéco-américaine de Kerouac.

Nous constatons ce même jeu polyphonique et multilingue au sein de la poésie d'Arthur Rimbaud. Ce dernier écrira majoritairement en français mais n'hésitera pas à ajouter un certain nombre d'anglicismes au sein de son œuvre, surtout au sein d'*Illuminations*.

Or, Kerouac en avait bien conscience. Dans le poème biographique Rimbaud, il parle d'*Illuminations* comme d'une étude sur les langues : « Illuminations ! Stuttgart ! / Study of Languages ! ». Kerouac se serait-il inspiré de cette altérité langagière rimbaldienne, de cette tendance à créer ce qu'une seule langue n'arrive pas à transmettre, pour créer son propre langage, fait d'emprunts au joual et au français, de polyphonie et de multilinguisme ? C'est ce que nous observons en tous cas dans son œuvre. Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, au sein du poème *Rimbaud*, seul le premier vers est écrit en français. C'est dans *Old Angel Midnight* que l'altérité linguistique s'incarne le plus en tant que langage kerouacien.

Il cherche à retrouver ses origines, son premier autre québécois au moyen de ses emprunts au français du Québec, de son jeu polyphonique et multilingue. De la même manière, Rimbaud aura cherché à inscrire au sein de son œuvre les premières années de sa vie en y insérant des ardennismes, archaïsmes et particularismes qui s'opposent au beau parler de Paris. Nous retrouvons cette quête identitaire à travers le langage au sein d'*Old Angel midnight* chez Kerouac et au sein de *Poésies* de Rimbaud. *Old Angel midnight*, selon Jean-Christophe Cloutier²⁶⁵, est non seulement un « laboratoire sonore » mais est « l'expression de la cacophonie humaine telle que ressentie par Kerouac, des émanations polyphoniques et

²⁶¹ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, op. cit., p. 10.

²⁶² KEROUAC, Jack, op. cit., p. 32-29.

²⁶³ KEROUAC, Jack, op. cit.

²⁶⁴ JOYCE, James, *Finnegans wake*, Paris, Gallimard, 1997.

²⁶⁵ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, op. cit., p. 28.

multilingues reproduites sur papier sans toutefois former *une histoire* ». En effet, Jack Kerouac entretient des jeux phonétiques entre le français et l'anglais, ce qu'il lui permet de toujours d'entretenir un des retours constants avec ses différentes identités langagières.

Ses jeux polyphoniques et multilingues se marquent de différentes manières. Nous observons une véritable créativité poétique grâce à l'utilisation de nombreux néologismes fait de l'assimilation phonétique de l'anglais et du français. Pour se faire, l'orthographe n'était nullement respectée, Kerouac joue plutôt davantage sur la phonétique des mots.

Chapitre II : L'altérité langagière au sein de *Old Angel Midnight* et d'*Illuminations*

1.1. L'hétérolinguisme

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Arthur Rimbaud et Jack Kerouac sont tous les deux des auteurs qui aiment mêler leur langue d'origine à celle qu'ils pratiquent dans la vie de tous les jours. Mais ces deux auteurs ne se limitent pas à cela. L'un comme l'autre seront influencés par des langues étrangères. En effet, Arthur Rimbaud utilisera à de nombreuses reprises des anglicismes dans sa poésie. Il abandonnera progressivement les régionalismes de son œuvre en vers au sein d'*Une Saison en Enfer*. Guyaux propose l'idée que « Rimbaud ait douté de cette langue corrompue qui, d'ailleurs, en 1872, est moins sujette à la dispersion lexicale »²⁶⁶. En effet, comme nous l'avons vu, l'usage de l'ardennais au sein d'un système littéraire français est sujet à caution puisqu'il est minorisé et minoritaire, considéré comme un dialecte, un écart par rapport au français standard. De la même façon, bien qu'il n'ait pas abandonné l'usage du joul, Jack Kerouac se servira des mécanismes de l'anglais dans son œuvre écrite en français. Dès lors, dans un premier temps, il apparaît inconcevable de les qualifier d'auteurs unilingues. De plus, la notion d'unilinguisme est porteuse de nationalisme. En effet, Grutman souligne les propos de Weinreich : « il est à la langue ce que le nationalisme est à la nationalité »²⁶⁷. Or, les valeurs nationalistes vont à l'encontre des valeurs universelles puisqu'elles s'opposent aux valeurs internationales voire transnationales et impliquent l'isolement au sein d'une réalité construite par une communauté. Ainsi, l'utilisation de plusieurs langues au sein d'une œuvre exclut les valeurs nationalistes puisque cette polyglossie sous-entend des valeurs universelles.

Cette polyglossie littéraire est nommée *hétérolinguisme* par Grutman en opposition à l'unilinguisme national. Grutman introduit la notion d'hétérolinguisme en ces termes :

Un texte littéraire est rarement uniforme au point de vue de la langue. Plus souvent qu'on ne le croirait, il est entrelardé d'éléments hétérogènes. En plus d'intégrer plusieurs niveaux et diverses strates historiques de son idiome principal, il faut une place plus ou moins large à d'autres langues : cela peut aller du simple emprunt lexical aux dialogues en langues imaginaires, en passant par les citations d'auteurs étrangers. Une telle présence d'idiome est désignée par le terme d'hétérolinguisme dans cet ouvrage [...] ²⁶⁸.

²⁶⁶ GUYAUX, André, « Les Niveaux de langue dans la poésie de Rimbaud », *op. cit.*, p. 66.

²⁶⁷ GRUTMAN, Rainier, *op. cit.*, p. 32.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

Comme le rapporte Grutman à travers cette définition, un texte est rarement unilingue puisqu'il est constitué de plusieurs niveaux de langues. Rimbaud n'échappe pas à ce constat. Qualifié de « prodigieux linguiste », le poète « fait état de ses connaissances en langues étrangères : “Speaks and writes English, German, French, Italian and Spanish” »²⁶⁹. De même, il insère au sein de ses poèmes de nombreux anglicismes ou de néologismes construits à la base de la structure de la langue anglaise : « l'anglais y est utilisé comme partie intégrante d'un nouveau langage poétique qui dépasse les limites du français »²⁷⁰. En effet, il ne s'agit pas d'une simple alternance d'utilisation langagière, qui se limiterait à un bilinguisme. Rimbaud mêle intrinsèquement les deux langues en jouant avec leurs structures. Il dépasse le statut d'une langue pour en créer une nouvelle et l'incorporer au sein de son œuvre. Nous le constatons surtout dans *Illuminations* : « L'auteur des *Illuminations* glissant un mot ou une tournure anglaise dans la phrase française, crée un effet, produit non par une différence de niveaux, mais tout simplement par *la rencontre de deux langues*, par l'étrangeté de l'une dans l'autre »²⁷¹. Le titre même de ce recueil prête à confusion puisqu'il désigne cette rencontre entre le français et l'anglais. En effet, il s'agit à la fois d'un emprunt anglais mais aussi d'un nom commun français. Le signifiant français renvoie à la grâce de Dieu qui éclaire l'intelligence de l'homme ou à l'inspiration soudaine procurant ainsi une vérité tandis que le signifiant anglais signifie « gravure coloriées » en français. Par l'intermédiaire de ce titre, le poète annonce l'hétérolinguisme qui définit son œuvre. En effet, il ne s'agit pas d'un recueil écrit en français, ni d'un recueil écrit en anglais, mais d'une œuvre dont le langage nouveau, rimbaldien, est composé d'une rencontre entre des langues, ce qui le rend universel.

Jack Kerouac s'emploiera de la même façon à mêler le français à l'anglais, jouant lui aussi de cet hétérolinguisme. *Old Angel Midnight* en est le parfait exemple puisque l'auteur le considère comme le berceau d'une écriture universelle. Néanmoins, l'hétérolinguisme a traversé toute l'œuvre de Kerouac, qu'il s'agisse de son œuvre poétique, de ses romans autobiographiques ou même de son œuvre écrite majoritairement en français. Dans son introduction à *La vie est d'hommage*, Jean-Christophe Cloutier indique que le langage de Kerouac « est donc un métissage tourbillonnant d'américanité où le français canuck, le français de France et plusieurs registres de l'anglais entrent simultanément en conflit et en

²⁶⁹ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 353.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 353.

²⁷¹ GUYAUX, André, *op. cit.*, p 66 [Nous soulignons].

collaboration »²⁷². Dès lors, l'hétérolinguisme fait partie intégrante de l'esthétique kerouacienne.

Par exemple, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent à partir de l'extrait de *Sé dur pour mué parlé l'Angla*, l'auteur américano-québécois s'exprime plus naturellement en français. Dans ce texte court qui s'apparente davantage à une expérimentation langagière qu'à une œuvre littéraire, Kerouac juxtapose différents niveaux de langues sans véritablement les mêler. En effet, à la suite de son paragraphe écrit en joul, l'auteur effectue une traduction d'abord littéraire dans laquelle il ne fait que retranscrire le sens en anglais. Ensuite, il traduit le paragraphe littéralement, c'est-à-dire en essayant de rendre compte de la déformation des mots du joul et de leurs sonorités. Selon Jean-Philippe Cloutier, cette traduction « donne à entendre l'étrangeté de l'anglais que parle "l'homme l'autre bord" »²⁷³. Il l'intitule « exact translation for French Canadian sound »²⁷⁴.

Dans cette expérimentation, la première traduction n'est qu'une juxtaposition. Elle s'éloigne en cela de l'hétérolinguisme et de l'altérité langagière puisque les langues ne sont pas mêlées. À l'inverse, la deuxième traduction perd l'identité de la langue d'origine pour créer une langue mêlant le joul à l'anglais. C'est la première expérimentation de la langue kerouacienne. Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur l'autoreprésentation des auteurs, cette altérité langagière va de pair avec le principe esthétique rimbaldien basé sur l'altérité, qui s'incarne à travers la phrase « Je est un Autre » : la représentation de l'auteur américain varie en fonction de la langue utilisée.

L'hétérolinguisme s'incarne différemment selon que Kerouac écrive son œuvre majoritairement en français ou majoritairement en anglais. Lorsque son œuvre est écrite en anglais, l'hétérolinguisme s'incarne à travers l'introduction de sa langue maternelle : le joul ou le français. À l'inverse, lorsque le joul est sa langue d'écriture principale, l'anglais apparaît. Cette introduction d'une langue étrangère n'est pas seulement juxtaposée au texte : elle nourrit également la langue prioritaire en l'enrichissant d'emprunts ou de tournures syntaxiques exotiques.

Olivier Bivort constate dans le *Dictionnaire Rimbaud*²⁷⁵ qu'à l'instar de ce qui se passe chez Kerouac, l'introduction de l'anglais au sein d'*Illuminations* fait partie intégrante de la poétique de l'œuvre. Soucieux de connaître l'allemand, Rimbaud emprunte à cette langue le

²⁷² CLOUTIER, Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 36.

²⁷³ *Ibid.*, p. 321.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 323.

²⁷⁵ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 29.

mot « Wasserfall » dans *Aube*²⁷⁶, qui signifie « chute d'eau ». L'altérité langagière ne se limite qu'aux connaissances du poète. Sa correspondance témoigne des traces d'espagnol et d'italien²⁷⁷. C'est pourtant l'anglais qu'il insère majoritairement dans de son œuvre, comme nous le constaterons au sein du sous-chapitre qui suit.

Pour autant, cette hétérolinguisme n'est pas l'objectif premier des deux auteurs. Comme nous l'avons perçu, l'hétérolinguisme sert de levier à la création d'une langue universelle. C'est cette langue, composée de multiples autres langues, qui est utilisée dans les œuvres des deux auteurs. L'hétérolinguisme sert donc à l'unilinguisme des auteurs. À l'inverse de ce que affirmait Grutman dans sa définition de ces termes, ce type d'unilinguisme ne sert pas des visées nationales. En effet, grâce à l'emploi de l'hétérolinguisme comme base à l'unilinguisme, les auteurs veulent incarner l'universel du langage.

1.2.L'unilinguisme à partir de l'hétérolinguisme : *La Nuit est ma Femme*²⁷⁸ et *Illuminations*²⁷⁹

*La Nuit est ma Femme*²⁸⁰ est un récit composé entre le mois de février et le mois de mars 1951 et donc avant *On the Road*, roman qui a forgé le succès et la légende de Jack Kerouac²⁸¹. L'histoire entremêle des épisodes de sa vie à différentes époques. Elle débute par exemple avec l'enfance de Kerouac, épisode dans lequel il raconte la relation qu'il a entretenue avec ses parents, ainsi que son séjour dans un séminaire protestant. À un autre endroit du récit, Kerouac raconte les jours durant lesquels il a été engagé dans une usine à cookies et lors desquels il a failli travailler dans un cirque.

Des épisodes développés dans le récit se décèlent au sein de ses autres ouvrages écrits majoritairement en anglais. Selon Cloutier²⁸², la première beuverie de Michel Bretagne, le narrateur, est présente dans *Visions de Gerard*. Le déménagement à New Haven est narré au sein de *Vanity de Duluoz*. Le lecteur peut également retrouver des références dans *Visions de Cody* et dans *Pic*, le dernier ouvrage de l'auteur américain.

²⁷⁶ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 228.

²⁷⁷ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 354.

²⁷⁸ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, *op. cit.*, p. 51-112.

²⁷⁹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 205-244.

²⁸⁰ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, *op. cit.*, p. 51-112.

²⁸¹ Ces différentes informations proviennent de l'introduction de Jean-Christophe Cloutier au récit *La Nuit est ma Femme* : KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, *op. cit.*, p. 51-52.

²⁸² *Ibid.*, p. 51.

Dès le début du récit, Kerouac met les choses au clair : « Quand j'fâcher j'sacre souvent en Français. Quand j'rêve j'rêve souvent en Français ; et j'dit : “ J'aime pas ça, j'aime pas ça ! ” »²⁸³. Ainsi, l'auteur américain veut écrire en français car c'est la langue qu'il maîtrise le mieux, sa langue maternelle. Lorsqu'il pense, il pense avant tout en français. Néanmoins, nous pouvons d'ores et déjà observer que ce français est, comme l'indique Kerouac lui-même, « tourmenté, tordu, tranché »²⁸⁴. C'est le français parlé dans les milieux populaires francophones aux États-Unis et au Québec, le français « canuck »²⁸⁵ mélangé au français de France et empreint d'oralité. Le narrateur précise tout de même : « J'ai jamais eu une langue à moi-même. Le Français aptoi j'usqua-six angs, et après ça l'Anglais des gas du coin. Et après ça — les grosses formes, les grands expression, de poète, philosophe, prophète. Avec toute ça aujourd'hui, j'toute melangé dans ma gum »²⁸⁶. Ainsi, Kerouac l'avoue : il ne parle et n'écrit ni en joual, ni en français de France, ni même en anglais. Ce qu'il utilise au sein de son œuvre, ce n'est pas une langue à lui, c'est un mélange de toutes les langues. Ce mélange de langues n'est pas seulement issu d'un milieu littéraire fermé, mais provient de la rue (« des gas du coin ») et des domaines spirituels (« les grosses formes, les grandes expressions, de poète, philosophe, prophète »). C'est de ce mélange (que Grutman définit comme hétérolingue) que Kerouac tire sa richesse d'écriture. À travers cette question rhétorique, « pourquoi les grand mots, les gros lyriques, pour exprimé [sic] la vie ? »²⁸⁷, l'auteur américano-québécois désavoue l'écriture littéraire, incapable de retranscrire l'essence de la réalité.

Après avoir fait ces précisions sur la langue, l'histoire de *La Nuit est ma Femme* commence véritablement : « J'comme mon ouvrage cest soir l'autre bord d'la rue d'un séminaire Protestant »²⁸⁸. Cette phrase ne se situe pas à l'incipit du récit mais suit l'introduction davantage métalittéraire que narrative de Kerouac. Cette introduction prouve que la question de l'altérité des langues étaient au cœur de l'attention de l'auteur, de son œuvre de toute entière, et particulièrement de ce texte.

Dans ce récit, les anglicismes apparaissent en grand nombre et sont très variés. Dès les premières pages, des anglicismes comme « cretched », « jobs », « waterfront », « fence », « flotsam » ou « burlap », etc. sont présents. Ils s'éparpillent à travers l'ensemble du texte. À

²⁸³ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, op. cit., p. 55.

²⁸⁴ KEROUAC, Jack, « Search by Night », dans *La Vie est d'hommage*, op. cit., p. 36.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁸⁶ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, op. cit., p. 55.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 56.

l'instar de « inquestionable », le terme « mouvez »²⁸⁹ provient de l'anglais. Il se calque sur le verbe « to move » qui signifie se déplacer. Néanmoins, la flexion du terme anglais est française. En effet, la terminaison « ez » est celle de la deuxième personne du pluriel. Le verbe apparaît à de multiples reprises au sein de *La Nuit est ma femme*²⁹⁰. De la même manière, Kerouac insère dans son œuvre des emprunts anglais ancrés non seulement dans le français mais aussi dans sa langue maternelle. Nous noterons par exemple les mots « Sandwich », « Steak » ou « okay », etc.

Un autre phénomène se produit avec le terme « drolle »²⁹¹ ou « droll »²⁹², qui revient également à de multiples reprises au sein du récit. « Drolle » peut provenir de l'anglais « droll » ou du français « drôle ». Ce terme, dont le signifiant se trouve à la frontière entre l'anglais et le français, a le même signifié : « comique ». Ce sera également le cas pour ces différents termes : « appartement » qui signifie « appartement », « sure » qui signifie « sur », ou « saloons », les « saloons ».

Enfin, Kerouac utilise des emprunts purs, c'est-à-dire sans adaptation phonologique, sémantique ou lexicale. Dans *La Nuit est ma femme*, ce type d'emprunt apparaît à de multiples reprises : « teacher »²⁹³, « wretched »²⁹⁴, « butcher »²⁹⁵, « desk »²⁹⁶, « shutters »²⁹⁷, « coat »²⁹⁸, etc. Kerouac utilise également le mot « circus »²⁹⁹ dans son récit, à l'instar de Rimbaud au sein de *Villes I*³⁰⁰.

Comme nous l'avons vu au cours du sous-chapitre précédent, ces emprunts ne viennent pas rompre l'unité linguistique du texte puisque celle-ci se caractérise par son hétérolinguisme. Dans *La Nuit est ma Femme*, bien que l'auteur insère des paragraphes entiers en anglais, les emprunts sont toujours intégrés à la structure syntaxique française. Parfois, l'auteur souligne l'emprunt au moyen de guillemets, comme ce sera le cas de « hiring »³⁰¹ ou « brass rail »³⁰², etc. À d'autres occasions, l'auteur traduit le terme, comme c'est le cas dans cette phrase :

²⁸⁹ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d'hommage*, op. cit., p. 93.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 84,

²⁹¹ *Ibid.*, p. 64.

²⁹² *Ibid.*, p. 63.

²⁹³ *Ibid.*, p. 78

²⁹⁴ *Ibid.*, p.53.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.57.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.57.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.56.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.68.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.79.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 223.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 77.

³⁰² *Ibid.*, p. 77.

« j’porta un beau coat, un chapeau [...] »³⁰³. Néanmoins, dans la majorité des cas, l’emprunt se mêlera à la phrase et appartient pleinement à sa structure syntaxique : « C’était dans une grosse *apartment swank*³⁰⁴ ». Dans cette dernière citation, Kerouac débute une phrase descriptive en français qu’il termine par deux anglicismes. Le premier provient d’un anglais quotidien, le deuxième est plus informel. Ces deux mots ne viennent pas rompre la syntaxe de la phrase. En effet, le texte en français nécessite l’introduction d’un complément direct du verbe, ce que l’auteur américano-qubécois introduit mais en anglais. Les deux anglicismes sont utilisés comme s’ils appartenaient intrinsèquement à la langue utilisée, ce qui s’avère être le cas puisque Kerouac tente de retranscrire une nouvelle langue au moyen d’un mélange de langues, comme il l’affirme lui-même au sein de son texte : « Avec toute ça aujourd’hui j’toute melangé dans ma gum »³⁰⁵.

Dans *Illuminations*, écrit entre 1872 et 1875, et publié en 1895, les anglicismes se multiplient le plus par rapport aux autres recueils. Comme nous l’avons analysé au cours du sous-chapitre précédent, le titre même du recueil en est le témoignage. La manifestation de ce phénomène se répand tant parmi les titres des poèmes que contient le recueil (*Fairy*³⁰⁶, *Being Beateous*³⁰⁷, *Bottom*³⁰⁸) qu’en ces derniers. Hackett³⁰⁹ en dénombre au moins vingt-cinq actualisations de ces anglicismes. Ces emprunts participent à l’esthétique du recueil. *Solde*³¹⁰ et *Promontoire*³¹¹ réunissent dans une courte densité de texte un plus grand nombre d’anglicismes.

Dans *Solde*, le poète, à travers l’expression « à vendre », met en scène une mise en vente. Comme le souligne Guyaux³¹² dans son commentaire du poème, ce qui est à vendre est d’abord désigné par quatre circonlocutions négatives. Selon lui, ces circonlocutions négatives introduisent l’énumération qui suivra au sein des autres strophes : « Les paragraphes suivants se placent ainsi logiquement sous le premier »³¹³. En effet, les deux points à la fin de la première strophe confirment cette analyse. Ce qui est à vendre, ce sont les invendus que ne connaissent

³⁰³ KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », dans *La Vie est d’hommage*, *op. cit.*, p. 69.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 68 [Nous soulignons].

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 55.

³⁰⁶ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 234.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 214.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 240.

³⁰⁹ HACKETT, Cecil.-A., « Anglicismes dans les *Illuminations* », dans *Revue d’histoire littéraire de France*, n° 2, 1987, p. 191-199.

³¹⁰ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 233-234.

³¹¹ *Ibid.*, p. 237-238.

³¹² GUYAUX, André, *op. cit.*, p. 265-266.

³¹³ *Ibid.*

ni les nobles, ni l'amour, ni le temps, ni la science : l'inconnu. Il s'agit des « voix reconstituées »³¹⁴, de « l'éveil fraternel »³¹⁵, « l'occasion unique de dégager nos sens »³¹⁶, « les Corps sans prix, hors de toute race »³¹⁷, « l'anarchie pour les masses »³¹⁸, « la mort »³¹⁹, etc. Le poète semble énumérer ce qui traverse l'esthétisme de l'altérité, c'est-à-dire le dérèglement des sens à travers la Voix. La majuscule des Voix est importante puisque celles-ci ne sont pas des voix parmi d'autres, elles se définissent comme celles qui retranscrivent ce qui n'est ni vendu, ni connu par la science. Elles constituent la langue universelle capable de retranscrire « l'anarchie pour les masses »³²⁰ et la mort elle-même. En effet, ces Voix sont capables de retranscrire sans distinction l'intransmissible puisqu'elles sont capables d'écrire : « Les Corps sans prix, hors de toute race, de tout monde, de tout sexe, de toute descendance »³²¹. Or, un Corps est toujours incarné dans le monde et a toujours un sexe et une descendance. De plus, dans la vision de Rimbaud, le Corps a un prix puisqu'il est utilisé comme une valeur marchande. De la même manière, l'auteur retranscrit l'invisible et l'infini : « l'Élan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles »³²². C'est en dérégulant les sens et en inscrivant « les trouvailles et les termes non soupçonnées, possession immédiate »³²³ qu'il parvient à retranscrire l'essence même des Corps. Ces Voix, bien qu'elles soient mises en vente par Rimbaud, sont toujours incarnées dans le poème par cette capacité à dire l'indicible et à mettre en scène une langue universelle au moyen de l'hétérolinguisme. Cet hétérolinguisme fait appel aux langues pour en former une nouvelle. Ces langues, ou voix, sont « reconstituées »³²⁴. En effet, nous constatons tout au long de ce poème trois anglicismes : « sports », « comforts » et « inquestionable ». Il s'agit de trois anglicismes de différents types, comme dans *La Nuit est ma Femme* de Kerouac. Dans ce poème, « inquestionable » est une création rimbaldienne forgée à partir d'une base anglaise. Le terme provient de « unquestionable » qui signifie « ce qui n'est pas questionnable ». Rimbaud a retiré le dédoublement du « n » tout en insérant le suffixe « in », traduction du suffixe anglais « un ».

³¹⁴ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 233.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.*, p. 234.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ *Ibid.*, p. 233.

Olivier Bivort précise tout de même qu'il faut distinguer « la portée des anglicismes selon leur degré d'extranéité »³²⁵. Il donne quelques exemples comme le mot « sport » dans *Solde* ou les mot « railway » et « brick » dans *Promontoire*. Selon cet auteur, ces deux mots sont entrés dans la langue française depuis quelques années. Néanmoins, ces derniers constituent une anomalie linguistique puisque la poésie française « refuse généralement un tel métissage »³²⁶. Nous retrouverons ce phénomène au sein de *Solde* avec « confort » qui signifie à la fois le verbe « consoler » et le nom « confort ». Dans ce cas-ci, le terme est utilisé comme un nom et signifie donc « confort ».

L'emprunts pur, absent de *Solde*, est incarnés dans *Promontoire* à travers le terme « Embankments » qui signifie « les quais d'un fleuve », mais aussi dans d'autres poèmes comme dans *Jeunesse I* avec « peradoes » ou dans *Villes I* avec « circus ».

À l'instar de Kerouac, Rimbaud ne vient pas rompre l'homogénéité de son texte au moyen des anglicismes puisque le poète ne les utilise pas comme tels, mais bien comme un lexique appartenant à la langue universelle, aux « Voix reconstituées ». Dans *Promontoire*, les anglicismes ne sont pas annoncés ou encadrés par des guillemets : « L'aube d'or et la soirée frissonnante trouve notre *brick* en large en face de cette Villa [...] »³²⁷. Ils sont directement incorporés au cœur des phrases, sans rompre la syntaxe de la langue. C'est le cas pour les emprunts déjà ancrés dans la langue française comme pour les autres : « [...] de grands canaux de Carthage et des *Embankments* d'une Venise louche [...] »³²⁸. Dans cet exemple, le terme anglais « Embankments » est employé de la même façon que le terme « canaux », utilisé précédemment dans la même proposition. Il sert à la description du promontoire au même titre que les autres noms de l'énumération, c'est-à-dire au même titre que les « fanums », « dunes » ou « des lavoirs », etc. Cette constatation vaut pour l'ensemble des poèmes d'*Illuminations*. Dans *Solde*, « l'immense opulence *inquestionable* »³²⁹ a autant de valeur sémantique que « à vendre ce que les Juifs n'ont pas vendu [...] ce que le temps ni la science n'ont pas à reconnaître ». Elle s'intègre syntaxiquement de la même façon que « à vendre l'anarchie pour les masses »³³⁰ puisque tous deux font partie de l'énumération des voix à vendre.

Cette homogénéité vient rompre l'effet d'hétérogénéité que peut provoquer l'hétérolinguisme. Dans le cas de Rimbaud comme dans le cas de Kerouac, l'hétérolinguisme

³²⁵ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 29.

³²⁶ *Ibid.*, p. 29.

³²⁷ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 237 [Nous soulignons].

³²⁸ *Ibid.*, p. 237 [Nous soulignons].

³²⁹ *Ibid.*, p. 234 [Nous soulignons].

³³⁰ *Ibid.*, p. 233.

sert à la multiplication des langues mais dans l'objectif d'en créer une qui soit unique. Les auteurs se servent de la destruction du langage, de l'initiale hétérogénéité des langues, pour former une langue universelle. Ils deviennent ainsi des auteurs unilingues. Il s'agit de la langue rimbaldienne ou kerouacienne.

Chapitre III : Un langage rimbaldien (*Lettres du voyant* et *Une Saison en Enfer*) et kerouacien (*Scattered Poems*)

1.1. Projet de langue

— Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien, — plus mort qu'un fossile, — pour parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie !-

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle : il donnerait plus — que la formule de sa pensée, que la notation de sa marche au Progrès ! Énormité devenant norme, absorbée par tous, il serait vraiment un multiplicateur de progrès !³³¹

Comme nous pouvons le voir à travers cette citation tirée de la *Lettre du voyant* adressée à Paul Demeny, Rimbaud dénigre un projet de langue normative et ne souhaite pas créer une typologie ou un musée des langues à travers son œuvre. À l'inverse de l'académicien qui rend compte d'une langue de manière synchronique, il promet plutôt une langue transcendante, c'est-à-dire une langue touchant à la réalité des sens (le parfum, le son et les couleurs) en tout temps, puisqu'il la définit comme universelle. Il déploiera la volonté d'écrire au moyen de cette langue transcendante dans toute sa poésie. C'est notamment ce qu'il tentera de faire dans le poème *Voyelle*, comme le constate Kerouac dans son poème biographique: « the Voyant is born, / the deranged seer makes his / first Manifesto, / gives vowels colors / & consonants carking care [...] »³³². Rimbaud donne des couleurs aux voyelles et donc par extension à la langue. Selon Jeancolas³³³, bon nombre de critiques ou de commentaires de texte repéraient, à l'époque, des erreurs orthographiques, syntaxiques et lexicales dans l'œuvre d'Arthur Rimbaud sans jamais véritablement comprendre le sens que le poète avait voulu conférer à ses textes, sans jamais véritablement comprendre que la langue rimbaldienne est composée d'« amalgame de toutes les autres <langues> comme une matière brute, tous les genres, toutes les origines, tous les siècles »³³⁴.

³³¹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 91-92.

³³² KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 33. Traduction : «Le Voyant est né,/ le voyeur désaxé fait son/ premier Manifeste, donne des couleurs aux voyelles/ et couve les consonnes ». Traduction tirée de KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*

³³³ JEANCOLAS, Claude, « L'Invention de la langue ou le travail acharné du poète sur les mots » dans *Rimbaud vivant*, n° 33, 1994, p. 29-37.

³³⁴ *Ibid.*, p. 30.

Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue ,³³⁵

Rimbaud souhaite rendre compte des formes et des informes. L'auteur est donc en quête d'un langage qui reflète l'*Autre* extérieur au corps, détaché du monde matériel. Il s'agit d'un projet de langue universelle, c'est-à-dire sans frontière nationaliste, raison pour laquelle nous avons perçu une volonté de s'inspirer des langues étrangères chez les deux auteurs. En effet, Jeancolas observe à travers la majorité de l'œuvre rimbaldienne l'utilisation de différentes langues pour en former une seule : « la langue du XVI^e siècle, mais autant la langue verte, celle qui par définition ne sera pas écrite et n'est pas codifiée par les dictionnaires. Il adore les termes techniques car ils produisent des sons ou des images peu communs. Il aime les mots neufs, les expressions étrangères qui apportent un exotisme sonore et surtout une ambiguïté de sens »³³⁶. Cette utilisation de plusieurs langues au sein d'un même texte participe à l'altérité langagière des deux auteurs. En effet, les deux auteurs sont influencés par leur langue maternelle (le joual et l'ardennais) mais aussi très fortement par l'anglais. En tant que Prométhée contemporain³³⁷, il doit utiliser un langage universel pour transmettre un message au plus près de la réalité. En effet, comme nous l'avons analysé dans les prolégomènes, Arthur Rimbaud souhaite utiliser une langue qui puisse transmettre toute la vérité des choses et ainsi tendre vers l'universalisme. La langue doit être le reflet de « l'âme pour l'âme de tous »³³⁸, et non pas seulement pour une élite littéraire. C'est pourquoi il met en place différentes méthodes pour créer une langue universelle.

D'abord en utilisant l'anglais, l'ardennais, le français, etc. le poète divise ou autodétruit son *Je* social pour s'employer à créer une langue universelle constituée d'une multitude d'autres langues. Il revient sur ce qui a été son lieu originaire, pourtant renié par ses nombreuses fugues, en utilisant l'ardennais. Il aspire à un français universel, c'est-à-dire un français pur, qui provient de Paris. Ce français, il l'acquiert à la suite de ses nombreux voyages à Paris, mais surtout à la suite de sa rencontre avec Verlaine et du groupe parnassiens de l'époque en 1871³³⁹. L'usage de l'anglais, dont il acquiert « une bonne maîtrise [...] orale et écrite »³⁴⁰, lui vient très

³³⁵ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 91-92.

³³⁶ JEANCOLAS, Claude, *op. cit.*, p. 29.

³³⁷ André Guyaux l'affirme d'ailleurs dans son article sur « Les Niveaux de langue dans la poésie de Rimbaud » puisqu'il indique qu'« il ressort du contexte que cette ambition est prométhéenne : “le poète est vraiment voleur de feu”. Or, ce feu qu'il doit voler, n'est-ce pas la langue qu'il doit trouver ? » (GUYAUX, André, *op. cit.*, p. 66.).

³³⁸ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 92.

³³⁹ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 29.

³⁴⁰ *Ibid.*

certainement de son voyage à Londres avec Verlaine. Les deux poètes y vivront isolés de tous. Rimbaud retournera en Angleterre avec Germain Nouveau pour y faire en tout quatre voyages : « de septembre à décembre 1872, de janvier à avril 1873, de mai à juillet 1873, de mars à décembre 1874 »³⁴¹. Verlaine indiquera d'ailleurs « Nous apprenons l'anglais à force, Rimbaud et moi. Dans Edg. Poe, dans les recueils de chansons populaires, dans Robertson, etc. etc. de plus, chez les marchands, public houses, libraires, etc. nous nous faisons poser des "colles" au point de vue de la prononciation »³⁴². L'anglais est donc une autre partie de l'identité de Rimbaud. Le poète puisera également dans le latin, auquel il s'initie à l'école de Charleville. Enfin, Arthur Rimbaud a une relation ambiguë avec l'argot, aussi nommé la langue verte et défini comme un usage libéré de la langue, au moyen duquel le locuteur n'hésite pas à user d'un vocabulaire considéré comme cru et sans le filtre du politiquement correct. En effet, l'usage sera réduit à la correspondance et à la pratique orale de Rimbaud. Verlaine aborde d'ailleurs cette pratique orale dans le poème *Sagesse* : « Ta parole / Est morte de l'argot et du ricanement »³⁴³. En effet, comme le précise Olivier Bivort dans le *Dictionnaire Rimbaud*, « indépendamment de l'étendue de son lexique, les niveaux de langue qu'il utilise sont limités : parfois familier, rarement vulgaire, Rimbaud n'est pas un poète populaire »³⁴⁴. L'argot est donc pratiquement absent de son œuvre, peut-être parce qu'il est considéré comme trop vulgaire pour toucher à l'universel.

À l'inverse, bien que l'objectif soit le même, c'est-à-dire toucher à la réalité même des choses, au sens même du réel par le dérèglement du langage, Kerouac n'hésite pas à tendre vers le vulgaire ou le populaire à travers l'utilisation non seulement du jolal mais également de mots argotiques anglais issus du milieu populaire puisqu'il considère ce vulgaire comme étant le véritable réel. Dès lors, en utilisant l'argot, Kerouac tend à confondre réel et langage, comme nous pouvons l'observer à travers cette citation tirée du poème intitulé *Daydreams for Ginsberg* (*rêveries pour Ginsberg*): « I will write / it, all the talk of the world / everywhere in this morning, leaving open parentheses sections / for my own accompanying inner / thoughts – – with roars of me / all brain – – all world »³⁴⁵. À travers ce poème composé à l'adresse de son ami *beatnik* Allen Ginsberg, Kerouac explique qu'il tend à rendre compte de tous les langages

³⁴¹ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 29.

³⁴² *Ibid.*, p. 353.

³⁴³ *Ibid.*, p. 38.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

³⁴⁵ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 11. Traduction : « Je veux écrire ça, tout le parler du monde/ partout en ce matin, laissant des parenthèses ouvertes pour des alinéas/ réservés à mes propres pensées intérieures qui m'accompagnent – avec des éclats de moi / tout cerveau – monde entier ». Traduction tirée de l'ouvrage *Poèmes* : KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 26.

du monde (« all the talk of the world ») avec des éclats de lui, de ses propres pensées. Il tente de refléter son être (« for my own accompanying inner [...] with roars of me »), mais également les pensées du monde entier (« for my own accompanying inner [...] all world »). Dans son essai sur la *Beat Generation*, tiré de *Vraies blondes, et autres*³⁴⁶, et repris dans *Sur les origines d'une génération*, Kerouac indique qu'il ne veut pas parler contre le monde mais en faveur de tout et de tous : « Non, je veux parler en faveur des choses, j'élève la voix pour le crucifix, j'élève la voix pour l'Étoile d'Israël, j'élève la voix pour l'homme le plus divin qui ait jamais existé et qui était allemand (Bach), j'élève la voix pour le doux Mahomet, j'élève la voix pour Bouddha, j'élève la voix pour Lao-tseu et Tchouang-tseu, quoi devrais-je attaquer ce que j'aime au nom de la vie ? Voilà le *beat*. »³⁴⁷ Le *beat*, l'esthétisme de Kerouac, c'est tendre vers l'universel. En effet, à l'instar de Rimbaud qui veut retranscrire non seulement une langue de l'âme pour l'âme, mais aussi une langue qui « définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle »³⁴⁸, l'auteur américano-québécois fait violence à son être singulier, qui apparaît éclaté, puisqu'il aspire à l'universel du monde.

Comme Rimbaud, l'hétérolinguisme de Kerouac ne s'arrête pas à l'argot mais s'étend vers sa langue maternelle, le joual, et vers sa langue d'adoption, l'anglais, nommée « seconde » par les didacticiens du langage. De plus, il n'hésite pas à insérer d'autres langues dans son œuvre comme nous pouvons le voir à travers cet exemple tiré de *A curse at the Devil (Malédiction contre le diable)* : « your thoughts & letters / Shandy's about / in Beth (Gaelic for grave) »³⁴⁹.

La première méthode qui permet de tendre à l'universalisme langagier rimbaldien et kerouacien est donc l'altérité langagière ou hétérolinguisme. Le « dérèglement de tous les sens » se veut être la seconde méthode rimbaldienne. Pour ce faire, les auteurs dérèglent le langage lui-même. Selon Jeancolas, Rimbaud, « dissimulateur organisé », n'hésite pas à inventer de nouveaux mots « sur la base de racine connues, communes, mais dont le poète détourne le sens (ce qui contribue à l'ésotérisme apparent des écrits du poète) »³⁵⁰.

Nous constatons ce même dérèglement des sens à travers le langage chez Kerouac, qualifié de bombe atomique linguistique dans l'introduction de la pièce *Beat Generation*³⁵¹. Ce

³⁴⁶ KEROUAC, Jack, *Vraies blonde, et autres*, Paris, Gallimard, 2003 (Folio).

³⁴⁷ KEROUAC, Jack, *Sur les origines d'une génération*, *op. cit.*

³⁴⁸ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 92.

³⁴⁹ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, *op. cit.*, p. 49. Traduction : « Tes pensées & lettres / iront dinguer / en Beth (tombe en gaélique) » (KEROUAC, Jack, *Poèmes*, *op. cit.*, p. 72.).

³⁵⁰ JEANCOLAS, Claude, *op. cit.*, p. 29-37

³⁵¹ KEROUAC, Jack, *Beat Generation*, trad. de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2012.

dérèglement se joue à travers des néologismes, de la méthode biblique et le *spontaneous writing*, auquel tend également Rimbaud dans sa poésie en prose. Dans le *Dictionary of Literary Biography*, George Dardess définit la « Spontaneous prose » en ces termes : « the way by which the inner mind, trapped as Kerouac finally felt it to be by social, psychological, and grammatical restrictions, could free itself from its muteness and take verbal shape in the outside world. The result of this liberation would not be chaotic, however, since the inner mind was innately shapely and would cause the words with which it expressed itself to be shapely... Spontaneous prose became a metaphor for the paradoxes of the human condition as Kerouac, the Roman Catholic, conceived it: hopelessly corrupted and compromised, yet somehow, in ways only indirectly glimpsed and never fully understood, redeemable, even in the midst of its sin »³⁵². Selon cet auteur, l'écriture automatique de Kerouac a un effet libérateur sur lui. En d'autres termes, il lui permet de sortir de son *Je* sociétal pour atteindre son *Autre* destructeur. Lorsqu'Arthur Rimbaud écrit *Je est un Autre*, il revendique le sacrifice total de ce *Je* comme individu sociétal représenté ici par le destinataire de la lettre. De la même manière, Kerouac renie son *Je* pour revendiquer un *Autre* qui s'apparenterait à la révolution et à la destruction des structures préétablies : c'est la poésie objective de Rimbaud.

En effet, la poésie en prose de Rimbaud semble parfois déstructurée, hachée : elle additionne des mots et des idées plutôt que de créer une logique sémantique à travers la phrase, la syntaxe, etc. Néanmoins ces poèmes en prose sont travaillés, ils ne sont pas seulement le reflet d'une pensée, d'un instant, ils se veulent également la source d'un message universel. Or, chez Kerouac, tant sa poésie que sa prose tendent au maximum vers l'utilisation de ce *spontaneous writing*.

Kerouac s'approche de la réalité en utilisant le *spontaneous writing* qui s'apparente à l'écriture automatique des surréalistes, c'est-à-dire en retranscrivant automatiquement ce qui lui traverse l'esprit. De même, il tente de donner un caractère oral à ses textes. Il ne se soucie pas de rendre littéraire ou lisible son œuvre mais plutôt d'approcher au plus près la réalité des hommes en utilisant leur langage quotidien. De cette manière, il met de côté la langue des académiciens, les mots trouvés dans les dictionnaires, pour en créer des nouveaux, plus proches de l'oralité. Cela lui permet de s'approcher des caractéristiques de cette langue universelle que Rimbaud qualifie de « pensée accrochant la pensée et tirant »³⁵³. Il retranscrit l'informe du

³⁵² DARDESS, George, « Jack Kerouac », dans *Dictionary of Literary Biography. The beats: Literary bohemians in Postwar America*, Vol. 16, Detroit, Gale Research, 1983.

³⁵³ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 92.

langage oral. Ainsi, comme l'indique Ménard dans son article *Sur la langue de Kerouac*, cette « littérature est utilisée comme un magnétophone du réel tel qu'il le perçoit »³⁵⁴. Howard Cunnell arrive à la même conclusion dans l'introduction au rouleau original de *Sur la Route* : « C'est le rapport entre vérité et fiction, vérité signifiant pour Kerouac "la manière dont la conscience s'imprègne véritablement de tout ce qui se passe" »³⁵⁵.

Enfin, les deux poètes donneront à leur langue universelle une part prophétique et ésotériste. Jeancolas constate effectivement que Rimbaud « connaît l'imprécision volontaire du langage prophétique et sacré, sa force poétique, sa valeur universelle. Il s'en inspire probablement fort consciemment, car son projet en vérité, comporte une part métaphasique évidente »³⁵⁶.

Chez Kerouac, il y a derrière tout acte d'écriture une béatitude inscrite dans le courant même de la *Beat Generation*. Cette béatitude se caractérise par l'exaltation du poète ou de l'écrivain envers la nature, le monde, le cosmos, et même envers Dieu : « J'étais allé un après-midi dans l'église de mon enfance (l'une d'entre elles), Ste Jeanne d'Arc à Lowell, Massachusetts, et tout à coup les larmes aux yeux j'avais eu une vision de ce que j'avais voulu dire par "Beat" quand j'entendis le silence sacré dans l'église [...], la vision du mot *Beat* voulant dire béatifique... »³⁵⁷. Il insiste d'ailleurs sur le fait qu'être *beat*, ce n'est pas simplement la négation d'un *Je* sociétal, la destruction d'un monde en ruine, mais aussi et surtout la reconstruction d'un *Autre* par la béatitude : « Malheur à ceux qui l'attaquent [la *Beat Generation*] simplement parce qu'ils ne comprennent pas l'histoire et les aspirations des âmes humaines [...] malheur à ceux (quand même) qui ne croient pas à l'incroyable douceur de l'amour charnel, malheur à ceux qui sont les porte-étendards de la mort, malheur à ceux qui croient au conflit à et à l'horreur et à la violence et qui remplissent nos livres et nos écrans et nos salons de cette merde [...] »³⁵⁸. À l'instar de Rimbaud qui se proclame voyant, bien qu'il tourne le dos à la société, Kerouac proclame tout de même la création par l'amour et la béatitude. De même, il donne à son discours un aspect spirituel. En tant qu'écrivain de la *Beat Generation*, il a reçu un message de Dieu, qu'il tente de retranscrire à travers l'écriture. Il retranscrira d'ailleurs des « Visions » à travers ses différents romans³⁵⁹. La quête spirituelle est omniprésente dans l'œuvre de l'auteur américano-québécois. Nous le verrons dans la troisième

³⁵⁴ MÉNARD, Jean-Sébastien, *op. cit.*, p. 56.

³⁵⁵ KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, *op. cit.*, p. 15.

³⁵⁶ JEANCOLAS, Claude, *op. cit.*, p. 29-37 [Nous soulignons].

³⁵⁷ KEROUAC, Jack, *Sur les origines d'une génération*, *op. cit.*, p. 30.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 35.

³⁵⁹ *Visions de Cody et Visions de Gerard*.

partie, *On The Road* n'est pas simplement le récit d'un voyage, mais aussi le récit d'une quête spirituelle d'un individu en recherche d'identité. De la même façon, dans *Le Clochard céleste*, roman autobiographique dans lequel Kerouac gravit une montagne dans une quête spirituelle, l'écrivain mêle la figure de bouddha et celle de Dieu, le bouddhisme et le christianisme. Les « clochards célestes » effectuent ce voyage en quête d'une illumination. Enfin, au sein de son poème, Jack Kerouac n'hésitera pas à utiliser de la même façon que le poète français une langue prophétique. Ainsi, à travers l'écriture spirituelle, Kerouac et Rimbaud donneront une force spirituelle à leur œuvre puisqu'ils tendent davantage vers l'universel et la Vérité.

1.2. Un combat spirituel

La création d'un langage rimbaldien et kerouacien consiste en l'application de trois méthodes que nous venons d'énumérer : l'hétérolinguisme, le dérèglement des sens à travers le langage et le langage prophétique. Ce langage s'ancre au sein de leur œuvre poétique (et romanesque pour Kerouac) de manière plus ou moins importante selon les recueils et les poèmes. Dans les textes de Rimbaud, les néologismes et les ardenismes seront très fortement présents dans les poèmes datant de 1870 à 1871 (dans les *Lettres du voyant* et le recueil *Poésies*). Les anglicismes apparaîtront massivement au sein d'*Illuminations*. Enfin, le langage prophétique et spirituel traverse toutes les œuvres du poète (à l'exception des poèmes précédant les *Lettres du voyant*, considérés comme davantage conformistes³⁶⁰).

Arthur Rimbaud propose un discours sur sa poésie dans le poème d'*Une Saison en Enfer* intitulé *Délire II*³⁶¹ dans lequel le langage prophétique est également mis en avant. Dans *Délires I* et *Délires II*, le poète « va liquider deux expériences antérieures qu'il considère désormais comme des égarements de l'esprit : l'une est purement biographique, c'est sa liaison avec Verlaine ; l'autre est d'ordre littéraire, il s'agit de la poétique de la voyance qu'illustraient d'une part les lettres de mai 1871 à Izambard et Demeny, d'autre part les poésies de 1872. »³⁶². Le « À moi » du premier vers introduit directement la thématique du second *Délire* et rompt de cette manière avec celle du premier. Le poème traite du poète, ou du moins ce qu'il était puisque les temps du passé dominant, et de l'histoire d'une de ses folies, et non plus de sa relation avec Verlaine. Dès lors, à travers le discours sur sa poésie voyante, Rimbaud clarifie sa position sur la langue et illustre celle-ci par ses anciens poèmes, bien que ceux-ci soient très largement

³⁶⁰ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 459.

³⁶¹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 192-198.

³⁶² RIMBAUD, Arthur, *Illuminations, op. cit.*, p. 271.

modifiés. Louis Forestier indique dans les notes d'*Une Saison en Enfer* qu'« on a pensé que cela pouvait provenir du fait que Rimbaud citait ses poèmes de mémoire et que celle-ci n'était pas fidèle. Peut-être aussi se livre-t-il, à l'égard de son propre texte, à un travail de dérision et de destruction parodique »³⁶³. Quoi qu'il en soit, le travail sur la langue demeure puisqu'il est la cible du discours. Rimbaud débute celui-ci en intitulant la première partie du *Délire* « Alchimie du verbe ». En effet, l'alchimie se définit comme une science occulte notamment capable de transformer les métaux en or. Selon le dictionnaire *Larousse*³⁶⁴, il s'agit également d'un « art de purifier l'impur en imitant et en accélérant les opérations de la nature afin de parfaire la matière ». L'*Alchimie du verbe* serait donc la purification du verbe, c'est-à-dire la transformation de l'imperfection de la langue, incapable de retranscrire la Vérité, en une langue capable de résumer « tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant »³⁶⁵.

Rimbaud affirme dans l'*Alchimie du verbe* qu'il écrivait des silences, des nuits : « je notais l'inexprimable »³⁶⁶. Ainsi, il donne des couleurs aux voyelles des formes et des mouvements aux consonnes : « A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. – Je réglais la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique, accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. »³⁶⁷. Comme nous le verrons dans le troisième sous-chapitre, il y parvient aussi au moyen de néologismes. De cette manière, il arrive à posséder toutes les vérités, comme celle du temps dans le deuxième poème de *Délire II, Chanson de la plus haute tour* : « qu'il vienne, qu'il vienne, Le temps dont on s'éprenne ». Il exprime aussi l'éternité : « Elle est retrouvée ! / – Quoi ? – L'éternité. C'est la mer mêlée / Au soleil. ». Il peut désormais percevoir la nature : « je vécus étincelle d'or de la lumière nature »³⁶⁸. Alchimiste du verbe, il est capable de voir l'or de la réalité : « Pleurant, je voyais l'or – et ne pus boire. – »³⁶⁹. Enfin, il était capable de percevoir les vérités du ciel incarnées sur la Terre : « Je voyais très franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac [...] »³⁷⁰.

³⁶³ RIMBAUD, Arthur, *Illuminations*, op. cit., p. 313

³⁶⁴ *Dictionnaire de français Larousse en ligne*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/alchimie/2104> (article consulté le 10 mai 2018).

³⁶⁵ RIMBAUD, Arthur, op. cit., p. 92.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 192.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 196.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 193.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 194.

À la suite de ses divagations, Arthur Rimbaud tend à revenir dans la réalité puisqu'il affirme s'être égaré dans des « sophismes magiques »³⁷¹, dans des « enchantements »³⁷² : « Je dus voyager, distraire les enchantements assemblés sur mon cerveau. Sur la mer, que j'aimais comme si elle eût dû me laver d'une souillure, je voyais se lever la croix consolatrice »³⁷³. À l'instar de Kerouac, le bonheur face à l'amère réalité des choses semble s'ancrer dans la foi : « Le Bonheur ! Sa dent, douce à la mort, m'avertissait au chant du coq, - *ad matutinum, au Christus venit* »³⁷⁴.

Au sein d'*Une Saison en Enfer*, il constate l'échec de sa langue universelle. Pourtant, il y reviendra dans *Illuminations*, il tentera à nouveau de se faire voyant. En effet, l'*Autre* destructeur ressurgit pour déformer la langue, notamment en utilisant l'hétérolinguisme. De la même façon, dans *Poésies*, le langage universel rimbaldien est omniprésent puisqu'il est dénoncé au sein d'*Une Saison en Enfer*.

*The Old Angel Midnight is only the beginning of a lifelong work in multilingual sound, representing the haddalada-babra of babbling world tongues coming in thru my window at matter where I live... ending finally in the great intuitions of the sounds of tongues throughout the entire universe... I've ever written in which I allow myself the right to say anything I want... God in His Infinity wouldn't have had a world otherwise – Amen.*³⁷⁵

À travers cette citation, Kerouac explique qu'il considère *Old Angel Midnight* comme une œuvre dont la langue traverse toutes les langues pour toucher à l'universel et à l'infini même. Dans ce recueil, Jack Kerouac se libère complètement des contraintes formelles de l'écriture pour tenter d'atteindre la Vérité même. Néanmoins, à l'instar de Rimbaud, son travail sur le langage traverse également toute son œuvre poétique et romanesque.

*Lucien Midnight*³⁷⁶, dédié à Lucien Carr, membre de la *Beat Generation* que Kerouac a connu à l'Université de Columbia, est un texte dans lequel le langage prophétique et spirituel sont mis en exergue par le poète. Ce poème se divise en trois grandes parties, qui proviennent chacune d'un recueil différent, qui ont été réunies en 1957 dans le magazine *Combustion*, puis insérées au sein du recueil posthume intitulé *Scattered poems*, lui-même un recueil qui rassemble une série de poèmes provenant de différents recueils. La première partie de *Lucien Midnight* provient d'*Old Angel Midnight*, recueil de poésie en prose qui a été commencé par

³⁷¹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 194.

³⁷² *Ibid.*, p. 197.

³⁷³ *Ibid.*, p. 197-198.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 198.

³⁷⁵ BIEROWSKI, Thomas R., *Kerouac in Ecstasy. Shamanic Expression in the Writings*, Caroline du Nord, McFarland, 2011.

³⁷⁶ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 15.

Kerouac en 1956 et travaillé sporadiquement jusqu'en 1958³⁷⁷. *Lucien Midnight* comporte un fragment du paragraphe neuf d'*Old Angel midnight* (le recueil est divisé en soixante-sept paragraphes) : de « Dying is ecstasy »³⁷⁸ à « wave lover »³⁷⁹. Les deux autres parties de *Lucien Midnight* proviennent de *Book of blues*³⁸⁰, un recueil de poèmes publiés à titre posthume et dont la plupart ont été écrits en 1954. La première partie de ce recueil, *San Francisco Blues*, est composée de quatre-vingt poèmes, que Kerouac nomme *Chorus*. Le quarante-sixième *chorus* est constitué de la seconde partie du poème *Lucien Midnight*, c'est-à-dire de « What is God ? » à « and can / and is / and isnt »³⁸¹. Enfin, la dernière partie du poème, c'est-à-dire à partir du vers « Kayo Mullins is always » jusqu'au dernier vers, « For Cat and fish »³⁸², s'apparente au quarante-deuxième *chorus*.

Kerouac introduit *Lucien Minuit* avec « L'agonie est extase. » De la même façon qu'Arthur Rimbaud, il annonce la thématique de son poème : une extase de sa vie. Il s'agira de la vie du poète puisque les vers suivants définissent à la fois ce qu'il est et ce qu'il n'est pas.

L'extase peut se définir de deux manières. Elle désigne à la fois l'état mystique dans lequel une personne se trouve, soustraite du monde sensible, mais également le sentiment de joie, et le synonyme d'exaltation ou de béatitude. Cette personne extraite du monde sensible, c'est l'*Autre* tel que Rimbaud le définit dans les *Lettres du voyant*. Dans le poème *Délires II*, il s'agit également de celui qui se soustrait au monde sociétal pour atteindre l'âme des âmes, accessible uniquement aux poètes voyants : « À chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues. Ce monsieur ne sait ce qu'il fait : il est ange. Cette famille est une nichée de chiens. Devant plusieurs hommes, je causai tout haut avec un moment d'une de leurs autres vies »³⁸³. Le *Je* face aux hommes n'est pas capable d'être un, il est nécessairement multiple en tant que poète. Kerouac non plus n'est pas capable d'être un puisqu'il affirme : « I'm not a teacher, not a sage, not a Roshi, not a writer or master or even a giggling dharma bum »³⁸⁴. S'il se limitait à n'être qu'un professeur, un écrivain, un maître, un clochard céleste, il ne serait pas entier en

³⁷⁷ Charters, Ann, « "Letting Go" in Writing », dans KEROUAC, Jack, *Old Angel Night*, San Francisco, City Lights, 2016.

³⁷⁸ KEROUAC, Jack, *Old Angel Midnight*, op. cit., p. 11.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 12.

³⁸⁰ KEROUAC, Jack, *Book of Blues*, City of Westminster, Penguin Books, 1995 (Penguin Poets).

³⁸¹ *Ibid.*, p. 174.

³⁸² *Ibid.*, p. 170.

³⁸³ *Ibid.*, p. 197.

³⁸⁴ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, San Francisco, City Lights Booksellers & Publishers, 1971, p. 13. Traduction : « Je ne suis pas un professeur, pas un sage, pas un Rishi, pas un écrivain ou un maître ou même un clochard céleste gloussant de rire. S'il se limitait à n'être qu'un professeur ». Traduction tirée de KEROUAC, Jack, *Poèmes*, trad. de l'anglais par Philippe Mikriamos, Paris, Seghers, 2012 (Poésie d'abord), p. 27.

tant que poète puisqu'il ne pourrait pas atteindre l'universel. En effet, à l'instar de Rimbaud qui a dû dire « adieu au monde dans d'espèces de romances »³⁸⁵, Kerouac dit adieu au monde dans *Lucien Midnight* pour atteindre l'universel : « I'm my mother's son & my mother is the universe »³⁸⁶.

Une fois l'identité du *Je* éteinte, les deux auteurs disent avoir accès (ou avoir eu accès dans le cas de Rimbaud) à l'alchimie du verbe. En effet, l'accès à l'indicible est possible puisqu'il est dit. Kerouac définit l'univers : « What is the universe / but a lot of waves / And a craving desire / is a wave / belonging to a wave/ in a world of waves / So why put any down, / wave? Come on wave, WAVE! »³⁸⁷. L'univers est apparenté, par comparaison, à la vague, et son infinité est représentée par la répétition de ce mot. L'infini indicible devient dicible parce que le *Je est un Autre*, parce que le *Je* n'est plus un écrivain, un professeur, mais un illuminé, fils de l'univers.

Au sein de *Lucien Midnight*, Kerouac arrive lui aussi à écrire l'indicible représenté par l'univers mais également par Dieu : « And what is God ? / The unspeakable, the untellable »³⁸⁸. À travers ce vers, Kerouac affirme qu'il ne peut le définir le divin. Pourtant, il lui donnera tout de même des caractéristiques :

*No, — What is God? / The impossible, the impeachable, Unimpeachable Prezi-dent / Of the Pepsodent Universe / But with no body & no brain / no business and no tie / no candle and no high / no wise and no smart guy / no nothing, no-word, yes-word, everything, no-word, yes-word.*³⁸⁹

Jack Kerouac écrit avec des mots ce qui ne peut pas s'écrire avec des mots (« no-word »). Dans sa quête spirituelle, il tente de dire l'indicible, « the thing that can be and can and is and isnt ». Il y arrive en utilisant des neologismes, tels que « Pepsodent », « no-nothing » et au moyen de diverses figures de style comme l'antithèse (« and is and isnt »³⁹⁰ ; « no nothing,

³⁸⁵ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 194.

³⁸⁶ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 13. Traduction : « [...] Je suis/ le fils de ma mère & ma mère/ est l'univers » Issue de KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 27.

³⁸⁷ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 13. Traduction : Qu'est cet univers / sinon un tas de vagues/ et un désir ardent/ est une vague / appartenant à une vague/ dans un monde de vagues/ alors pourquoi trouver à redire, / vague ? / viens vague, VAGUE ! » Traduction tirée de KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 27.

³⁸⁸ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 13. Traduction : « Et qu'est Dieu ? / L'indicible, l'inexprimable » Traduction tirée de KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 27.

³⁸⁹ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 14. Traduction : « Non, — qu'est Dieu ? / L'impossible, l'accusable. Inaccusable Prési-dent / De l'Univers Pepsodent / Mais sans corps & sans cerveau / ni affaires et pas cravaté / ni bougie et pas défoncé / ni mec sage et pas futé / ni rien, ni pas-rien/ ni quoi que ce soit, ni-mot, oui-mot ». Traduction tirée de KEROUAC, Jack, *Poèmes, op. cit.*, p. 27.

³⁹⁰ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 14

no no-nothing » ; « the guy that aint a guy »³⁹¹) et l'oxymore (« the impeachable unimpeachable Prezi-dent »).

Enfin, après avoir défini l'indéfinissable Dieu et l'indicible univers, Kerouac revient à la réalité des hommes qu'il parvient à définir toujours au moyen d'une langue dérégulée, c'est-à-dire au moyen de l'hétérolinguisme (« All I want is C'est Foi »³⁹²), d'aposiopèses, c'est-à-dire par l'enchaînement de phrases dont le sens se disloque (« Major Hoople's always harrumfing / edad kaff kaff all that showing little kids fly kites rights [...] »³⁹³, « Hope one time / bullshit in the three »³⁹⁴) et d'onomatopées (« kaff kaff », « kerplunk », « Harrumph »). De même, il ancre également cette dernière partie du poème dans la réalité en y insérant du jocal (« pisspot » et « C'est Foi ») et des noms propres : « Kayo Mullins », « Major Hoople », « Lil Abner » et « Daisy Mae ». La réalité décrite semble connotée négativement par le poète. En effet, les personnages hurlent ou grommellent, le ciel tangué, les enfants font des bêtises puisqu'ils cassent des vitres, celles de la renommée. « Lil Abner ternis », c'est-à-dire qu'il rend la réalité terne. Seule la foi semble porteuse d'espoir et intéresse le poète : « and who cares ? / Subjects make me sick / all I want is C'est foi »³⁹⁵.

Alors que Rimbaud, désillusionné, affirme dans le dernier poème d'*Une Saison en Enfer* intitulé *Adieu* que « Le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes ; mais la vision de la justice est le plaisir de Dieu seul »³⁹⁶, Kerouac croit lui encore à *l'illumination*, c'est pourquoi il tente de la retranscrire à travers l'ensemble de son œuvre.

1.3. Un dérèglement de tous les sens (*Une Saison en Enfer* et *Scattered poems*)

Arthur Rimbaud est un être qui se sent multiple et qui fait l'expérience d'un moi divisé comme nous l'avons déjà constaté dans l'analyse des *Lettres du voyant*. Cette altérité, selon Jutrin³⁹⁷ qui cite lui-même Laing³⁹⁸, apparaît au sein d'*Une Saison en Enfer* à travers la dualité du corps et de l'esprit. Dans ce recueil, le corps est la prison imparfaite de la pureté de l'âme. Le poète est donc prisonnier d'un corps, nécessaire à la survie de l'âme mais il tend sans cesse à s'en libérer.

³⁹¹ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, op. cit., p. 14.

³⁹² *Ibid.*, p. 15.

³⁹³ *Ibid.*, p. 15.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁹⁶ RIMBAUD, Arthur, op. cit., p. 204.

³⁹⁷ JUTRIN, Monique, « Parole et Silence dans Une Saison en Enfer. L'expérience du "Moi Divisé" dans « Arthur Rimbaud 3 », dossier spécial : *Problèmes de langue*, dans *Les revues des lettres modernes*, 445, 1977, p. 7-23.

³⁹⁸ LAING, Ronald David, *Soi et les autres*, Paris, Gallimard, 1971, p. 61.

Ce corps comprend le langage de l'homme. Nécessairement limité, le langage aliène l'homme à son corps et contribue à l'enfermer dans l'impureté tandis que le moi intérieur ne possède pas cette parole qui permet de communiquer. Jutrin affirme que cette observation est perceptible tout au long d'*Une Saison en Enfer* et cite notamment le vice qui est « cause de toute malédiction » et qui apparaît dans le poème *Mauvais sang* : « Reprenons les chemins d'ici, chargé de mon vice, le vice qui a poussé ses racines de souffrances à mon côté ; dès l'âge de raison qui monte au ciel, me bat, me renverse, me traîne »³⁹⁹. Ce vice s'apparente donc à l'enfer puisqu'il est l'enfermement de l'esprit du poète au sein de son corps. C'est pourquoi Rimbaud tente de dépasser ce langage commun, son moi présent, pour retrouver le moi infantile. En effet, Justin explique que de nombreuses allusions à un âge d'or infantile, puisque nécessairement dénué de parole, apparaissent au sein du recueil, et notamment dans un des brouillons intitulé *Âge d'or* : « à [cette période, c'était] ma vie éternelle, non écrite, non chantée, - quelque chose comme la Providence [les lois du monde un] à laquelle on croit [-] et qui ne chante pas »⁴⁰⁰. Lors de cet âge d'or période infantile la parole est absente et le langage se réduit à des cris ou des monosyllabes. Rimbaud retranscrira ce langage, composé donc en partie de ce babil à travers sa poésie.

Le corps et l'esprit forment à la fois l'être tout entier du poète et le combat traduisant la volonté d'évasion de l'Autre. Jutrin⁴⁰¹ constate cette dualité à de multiples reprises dans les poèmes d'*Une Saison en Enfer* : « il n'y a personne ici et il y a quelqu'un »⁴⁰² ; « je suis caché et je ne le suis pas »⁴⁰³ ; « à chaque être, plusieurs autres vies me semblaient dues »⁴⁰⁴. Ce dédoublement s'accompagne d'une sensation d'isolement total, d'un sentiment de solitude profonde : « Mais toujours seul ; sans famille ; hors du monde »⁴⁰⁵. Il entraîne un sentiment d'autodestruction « sur toute joie pour l'étrangler j'ai fait le bon sourd de la bête féroce »⁴⁰⁶ ; « feu ! feu sur moi ! Là ! ou je me rends. – Lâches ! – Je me tue ! Je me jette aux pieds des chevaux ! »⁴⁰⁷. Il ne s'agit pas de trouver le salut dans l'Écriture sainte mais de remplacer le langage du moi par le langage de l'Autre. Mais il s'agit également d'un acte d'auto-défense face à ce corps imparfait et nécessairement sociétal.

³⁹⁹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁰⁰ JUTRIN, Monique, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰² RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, 186.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 187.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 179.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 177.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 184.

Cette langue de l'*Autre* détruit celle du *Je* et apparaît donc comme complètement dérégulée. Dans *Poésies*, de nombreux néologismes ou archaïsmes sont présents. Le *Dictionnaire Rimbaud*⁴⁰⁸ en relève un grand nombre : « Nitide »⁴⁰⁹ dans *Les Premières Communions*, « strideur »⁴¹⁰ dans *L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple*, « Boulu »⁴¹¹ dans *Les Assis*, « pioupiesque »⁴¹² et « abracadabrantesque »⁴¹³ dans *Le Cœur volé*, « tendronnier »⁴¹⁴ et « pialat »⁴¹⁵ dans *Mes petites amoureuses*, « s'illuner »⁴¹⁶ dans *Les Poètes de sept ans* et *Les Premières Communions*, « râleux »⁴¹⁷ dans *L'Orgie parisienne ou Paris se repeuple*, « puamment »⁴¹⁸ et « fringalant »⁴¹⁹ dans *Les Pauvres à l'église*, « irr éveillé »⁴²⁰ dans *Les Sœurs de charité*, « bleuison »⁴²¹ dans *Les Mains de Jeanne-Marie*, « pectoraire »⁴²² dans *Ce qu'on dit au poète à propos de fleurs*, « hargnosité »⁴²³ et « percaliser »⁴²⁴ dans *Les Assis*, « ultramarin »⁴²⁵ dans *Le bateau ivre*, « bombiner »⁴²⁶ dans *Voyelles*, etc. Les néologismes sont construits à partir de régionalismes (comme « pialat » qui vient de « pialer », « pleurer », dans *Mes petites amoureuses*), du latin (par exemple, « pectoraire » vient du latin *pectoralis* et signifie « de la poitrine »), de l'anglais dans les *Illuminations*, ou du français standard. En effet, Olivier Bivort constate dans le *Dictionnaire Rimbaud*⁴²⁷, que le poète français crée des néologismes à partir de mots valises ou en utilisant des suffixations populaires. Il donne comme exemple « patrouillotisme »⁴²⁸. L'origine de ce mot provient de l'addition de « patriotisme » et « trouille », ou « s'encrapuler ». À partir de cette addition, l'auteur a ajouté le suffixe « en » pour former « patrouillotisme ».

⁴⁰⁸ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 458-459.

⁴⁰⁹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 119.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 98.

⁴¹¹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 80.

⁴¹² *Ibid.*, p. 85.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 85.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁴¹⁶ *Ibid.* p. 101, 120.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 104.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 116.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴²² *Ibid.*, p. 108.

⁴²³ *Ibid.*, p. 80.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁴²⁷ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 458-459.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 459.

Il existe une même aliénation de l'âme au corps qui se manifeste à de multiples reprises dans la littérature et que nous pouvons aussi l'observer chez Kerouac. En effet, Kerouac est un être nécessairement destructeur. Il l'est non seulement parce qu'il se marginalise de la société mais également à travers son écriture. Nous pouvons par exemple l'observer dans les poèmes rassemblés à titre posthume sous le titre *Scattered Poems*. En effet, Mikriammos expliquera dans l'introduction à la traduction française de ce recueil, que « le problème n'est pas de savoir ce que Kerouac a "voulu dire" dans ces poèmes, qui contiennent presque tous une part plus ou moins importante de ce que j'appellerais la "langue Kerouac" ou le "son Kerouac" »⁴²⁹. En effet, Kerouac tend lui aussi à mettre de côté la langue commune des poètes pour retrouver la nouvelle poésie à travers l'oralité presque infantile : « la nouvelle poésie américaine telle que la représente la Renaissance de San Francisco [...] est une espèce de vieille-nouvelle poésie de Démence zen, on écrit tout ce qui vous vient à l'esprit comme ça vous vient, la poésie retourne à son origine, à l'enfant barde, véritable ORALE comme a dit Ferling, au lieu des ergoterics des grises mines académiques. [...] Ces nouveaux purs poètes confessent par la seule joie de la confession. Ce sont des ENFANTS »⁴³⁰. À l'instar d'Arthur Rimbaud qui utilise la poésie objective tel un voyant pour trouver la vérité des hommes en étant au-dessus de ce dont rendent compte le langage commun et la société, Kerouac utilise la poésie pour trouver cette même vérité : « Mais San Francisco est la poésie d'une nouvelle Démence Sainte comme celle des anciens temps [...] tout en ayant aussi cette discipline mentale caractérisée par le haïkaï (Basho, Buson), à savoir, la discipline de désigner les choses directement, purement, concrètement, pas d'abstractions ou d'explications bom bom la vrai chanson de l'homme »⁴³¹. Comme Rimbaud qui doit « faire sentir, palper, écouter ses inventions, [...] ce qu'il rapporte de là-bas »⁴³², Kerouac, à travers sa poésie, tente de « désigner les choses directement, purement, concrètement »⁴³³.

La langue kerouacienne est également dérégulée. Comme nous l'avons vu, elle est hétérolingue puisqu'elle est influencée par le joyal, le français et l'anglais. Au sein de sa poésie, il existe également un grand nombre de néologismes. Dans *Scattered Poems*, nous relevons « arden » dans *Fie my fum*⁴³⁴ ; « buhudda-lands », « bhuti », « thnupft » dans

⁴²⁹ KEROUAC, Jack, *Poèmes*, op. cit., p. 5.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 7

⁴³¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴³² RIMBAUD, Arthur, op. cit., p. 91.

⁴³³ KEROUAC, Jack, *Poèmes*, op. cit., p. 8.

⁴³⁴ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, op. cit., p. 2.

*Daysdreams for Ginsbeg*⁴³⁵ ; « Prezi-dent », « Pepsodent » « no-nothing », « no-word », « yes-word », « wolf-Gal » dans *Lucien Midnight*⁴³⁶ ; « tear-sitters » dans *Hymn*⁴³⁷ ; mais aussi « monstranot », « momma », « hoss », « doon », « mutta », etc. Ces néologismes sont souvent créés sur la base de la prononciation anglaise (« buhudda » pour « bouddha ») ou française (« cardore » est un mot valise qui additionne « car » et « encore » et « Prezi-dent assemblent « Président » et « dent »). Parfois, les mots semblent être créés pour leur beauté phonétique comme c'est le cas de « mutta » ou de « thnupft ». Kerouac utilise également des abréviations : « yr. », « darlin. », « writ. », « bayin. », « a lil bit ». Il détraque le langage afin d'être capable de retranscrire l'indicible.

Les poèmes qui débutent le recueil posthume de Kerouac sont en cela très similaires à ceux de l'*album zutique* d'Arthur Rimbaud. En effet, il se caractérisent par la brièveté des vers qui se résument souvent à un mot ou deux, à l'innovation et à l'originalité lexicales. De plus, ces textes ont souvent été composés en duo avec Allen Ginsberg (lui aussi fortement influencé par l'œuvre d'Arthur Rimbaud) comme c'est le cas des poèmes zutiques. En effet, Arthur Rimbaud a souvent écrit en duo, avec Paul Verlaine (*Fête galante*⁴³⁸), François Coppée (*État de siège*⁴³⁹, *Les remembrances du vieillard idiot*⁴⁴⁰, etc.) mais aussi Louis Ratisbonne, Louis-Xavier de Ricard, Armand Silvestre, etc. Les thématiques tournent autour de la grivoiserie, voire de l'érotisme (*Cueille ma pâquerette*⁴⁴¹ pour Kerouac par exemple et *Remembrances du vieillard idiot*⁴⁴²).

À l'instar de Rimbaud, cette langue reflète pour Kerouac le chemin vers la spiritualité. En effet, comme nous pouvons le voir dans *On the Road*⁴⁴³ et *Le Clochard céleste*⁴⁴⁴, l'auteur américain tente à tout prix de se délivrer du monde par le voyage qu'il retranscrit à travers une écriture automatique. Les deux auteurs se sont donné pour mission de transmettre la vérité à travers une langue.

⁴³⁵ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, 11-12.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 13-15.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 20-21.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 135

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 140-142

⁴⁴¹ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems, op. cit.*, p. 17-19.

⁴⁴² RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 140-142

⁴⁴³ KEROUAC, Jack, *Sur la route. Le rouleau original, op. cit.*

⁴⁴⁴ KEROUAC, Jack, *Les clochards célestes*, trad. de l'anglais par Marc Saporta, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

TROISIÈME PARTIE

JE EST UN AUTRE MYSTIQUE ET DESTRUCTEUR

Analyse et comparaison

Sur la Route de Kerouac et l'Œuvre de Rimbaud

Chapitre I : Je, comme individu sociétal est un Autre, être de destruction

1.1. « Je est un Autre »⁴⁴⁵

*On the Road*⁴⁴⁶, publié en 1957⁴⁴⁷, est l'un des ouvrages de Kerouac qui a rencontré le plus de succès et qui lui a permis de devenir célèbre. À partir de la publication d'*On the Road*, les Américains ont commencé à s'intéresser à ses œuvres mais également à l'identification du courant de la *Beat Generation*, créé par Kerouac. Ainsi, progressivement, l'identité de Kerouac a été dévoilée au grand jour. L'auteur n'a pas supporté cette célébrité accusant le monde d'interpréter ses œuvres et le courant beat à leur façon, alors que lui-même est demeuré fidèle à sa quête identitaire jusqu'à la fin, incertain de ses origines et de son œuvre elle-même, comme nous l'avons perçu dans la brève analyse de *Satori à Paris*⁴⁴⁸.

Kerouac n'a eu de cesse de chercher son identité sur les routes. En cela, *On The Road* illustre bien cette quête qui a traversé la vie et l'œuvre de l'auteur. Dans cette œuvre autobiographique, Jack Kerouac n'a pas simplement transposé une période de sa vie, il a tenté de « revivre la frénésie de la route à travers l'expérience du langage »⁴⁴⁹. Kerouac a toute sa vie été en quête de son satori, ce qu'il définit comme le hit du sax, ou encore l'illumination bouddhiste, c'est-à-dire la compréhension totale de la Vérité intérieure, son identité, et la Vérité extérieure, le monde. Aussi perdu que the *Lost Generation*⁴⁵⁰, Kerouac ne cesse de chercher ce qu'il fuit, c'est-à-dire son véritable moi.

Cette quête spirituelle s'incarne à travers le rejet de tout ce qui a pu le définir par le passé, de tout attachement sociétal. Il investit le sens tout en le fuyant « parce qu'il refuse une construction sémantique, une organisation textuelle, une sorte de pré-organisation du texte. Il se met dans le flot de l'écriture, digressant, éjaculant des phrases, des rythmes, des sons, parfois ce sont des phrases composées uniquement de chorus de jazz. [...] Il était constamment

⁴⁴⁵ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 84, 88.

⁴⁴⁶ KEROUAC, Jack, *op. cit.* En français : KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, *op. cit.*

⁴⁴⁷ DUVAL, Jean-François, *Kerouac et la Beat Generation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 316.

⁴⁴⁸ KEROUAC, Jack, *Satori à Paris*, *op. cit.*

⁴⁴⁹ DAIVE, Jean, YHUEL, Isabelle, LE PELLEC, et. al., *Une vie, une œuvre : Jack Kerouac (1922-1969)*, France culture, 1997,

https://www.youtube.com/watch?v=E8R_SpKMv6o&ab_channel=Rienneveutriendre (documentaire consulté le 3 juillet 2018).

⁴⁵⁰ *The Lost Generation* est la génération de l'entre-deux-guerres. Elle est donc antérieure à la *Beat Generation*. Cette génération est notamment composée de Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, etc.

porté par le rythme, les sens, torrent verbal ».⁴⁵¹ À travers son voyage, il dérègle tous les sens et met en scène le « Je est un Autre »⁴⁵² rimbaldien.

L'esthétisme de l'altérité, qui traverse l'œuvre entière d'Arthur Rimbaud, représentée de manière condensée par la phrase « *Je est un Autre* », Mario Richter⁴⁵³ la définit comme une idée de déconstruction, de rejet de la société. Selon lui, opérer à l'intérieur des frontières du *Je* signifie rester dans les limites de l'ordre établi, au service de la société telle qu'elle est. *L'autre* s'apparenterait à la déconstruction, à la révolution et à la destruction des structures préétablies. Or, l'« existence [de Kerouac] est basée sur l'exterritorialité »⁴⁵⁴ puisqu'il ne cesse de fuir son Je, présenté dans *On the Road* comme étant tout ce qui tourne autour de sa famille.

Il se soustrait à sa famille pour partir dans les lieux les plus incroyables à la rencontre de personnes tout aussi destructrices que lui, ce qui lui permet de renier profondément son *Je* initial, comme l'annonce la première phrase du roman « I first met met [sic] Neal not long after my father died... I had just gotten over a serious illness that I won't bother to talk about except that it really had something to do with my father's death and my awful feeling that everything was dead. With the coming of Neal there really began for me that part of my life that you could call my life on the road »⁴⁵⁵. C'est avec « ce sentiment affreux que tout était mort »⁴⁵⁶ que commence la lente décrépitude du *Je* kerouacien. Les doutes sur son identité débutent alors :

I was far away from home haunted and tired with travel, in a cheap hotel room I'd never seen, hearing the hiss of steam outside, and the creak of the old wood of the hotel, and footsteps upstairs and all the sad sounds, and I looked at the cracked high ceiling and really didn't know who I was for about fifteen strange seconds. I wasn't scared, I was just somebody else, some stranger, and my whole life was a haunted life, the life of a ghost... I was halfway across America, at the dividing line between the East of my youth and the West of my future, and maybe that's why it happened right there [...]⁴⁵⁷.

⁴⁵¹ DAIVE, Jean, YHUEL, Isabelle, LE PELLE, et. al., *op. cit.*

⁴⁵² RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 84, 88.

⁴⁵³ RICHTER, Mario, *op. cit.*

⁴⁵⁴ DAIVE, Jean, YHUEL, Isabelle, LE PELLE, et. al., *op. cit.*

⁴⁵⁵ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 109. En français: « j'ai rencontré Neal pas très longtemps après la mort de mon père... Je venais de me remettre d'une grave maladie que je ne raconterai pas en détail, sauf à dire qu'elle était liée à la mort de mon père, justement, et à ce sentiment affreux que tout était mort. Avec l'arrivée de Neal a commencé cette partie de ma vie qu'on pourrait appeler ma vie sur la route » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 153.).

⁴⁵⁶ *Ibid.*

⁴⁵⁷ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 120. En français : « loin de chez moi, hanté, fatigué du voyage, dans une chambre d'hôtel à bon marché que je n'avais jamais vue, j'entendais les trains cracher leur fumée, dehors, et les boiseries de l'hôtel craquer, les pas, à l'étage au-dessus, tous ces bruits mélancoliques, je regardais les hauts plafonds fissurés, et pendant quelques secondes de flottement je n'ai plus su qui j'étais. Je n'avais pas peur, j'étais simplement quelqu'un d'autre, étranger à moi-même ; toute ma vie était hantée, une vie de fantôme... J'avais traversé la moitié de l'Amérique, je me trouvais sur le fil, entre l'est de ma jeunesse et l'ouest de mon avenir, c'est peut-être pour ça que ça s'est passé là [...] » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 171.).

Kerouac est tiraillé par le *Je* de son passé auquel il demeure attaché. Sans cesse lors de son voyage, il lui vient l'impression d'oublier quelque chose d'important dans l'Est, sans véritablement mettre le doigt dessus : « I kept wondering what it was that I had forgotten to do back in New York ; it unrolled behind me more and more and I forgot more and more what it was. I brought it up. Everybody tried to guess what I had forgotten. It was no use⁴⁵⁸ ». Tout laisse à croire qu'il s'agisse de son *Je* qu'il abandonne au profit de son *Autre* voyant. Ce *Je* est lié à l'Est, là où il a toujours vécu avec sa famille. C'est là que tout commence. Pour abandonner complètement son *Je*, il doit quitter l'est pour se diriger vers l'ouest. Pourtant, il revient à de multiples reprises à New York. Il cède, fatigué de voyager en quête de cet *Autre*, pour retrouver le *Je* sociétal auquel la langue française est profondément liée. En effet, lorsqu'il revient de son premier voyage vers l'ouest, Jack Kerouac est accueilli en tant que John⁴⁵⁹ francophone : « When I got home I ate everything in the ice box. My mother got up and looked at me. "Poor little John" she said in French [...] »⁴⁶⁰. Il n'est plus le Jack Kerouac des routes qui retranscrit ses faits et gestes dans un petit carnet. Il redevient le Jean Kerouac qui termine ses études à l'université pour obtenir un travail, celui qui passe les fêtes en famille : « I had been spending a quiet Christmas in the country, as I realized when we got back into the house and I saw the Christmas tree, the presents and smelled the roasting turkey, and listened to the talk of the relatives »⁴⁶¹. Ainsi, la résistance du *Je* face à l'engagement dans la voie de la déconstruction, de la marginalisation du moi, demeure. Détruire ce *Je* pour aller vers l'autre, totalement inconnu, n'est pas un acte anodin. Lors de ses voyages, il y est sans cesse confronté : « Where Neal ? Where Bill? Where everybody? Where life? I had my home to go to, my place to lay my head down and recoup the losses I had suffered, and figure the gain that I knew sans in there somewhere too »⁴⁶². Lorsque ces doutes l'accablent, il revient sans cesse dans l'Est, auprès de

⁴⁵⁸ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll*, op. cit., p. 235. En français : « J'arrêtais pas de me demander ce que j'avais oublié à New York ; plus nous laissions de la route dans notre sillage, plus ça m'échappait. J'ai posé la question. Ils ont tous essayé de deviner ce que j'avais oublié. Rien à faire » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, op. cit., p. 348.).

⁴⁵⁹ Traduit en Jean dans la traduction française de *Sur la Route* (KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, op. cit., p. 312.) mais également par l'auteur lui-même dans ses œuvres écrites en français (CLOUTIER, Jean Christophe, op. cit.).

⁴⁶⁰ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll*, op. cit., p. 211. En français : « Arrivé chez moi, j'ai pillé la glacière. Ma mère s'est levée, et elle m'a regardé : "Mon pauvre petit Jean", elle m'a dit en français [...] » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, op. cit., p. 312.).

⁴⁶¹ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll*, op. cit., p. 217. En français : « en rentrant dans la maison, avec le sapin, les cadeaux et l'odeur de la dinde au four, les conversations des cousins, j'ai compris que je venais de passer un Noël tranquille, à la campagne » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, op. cit., p. 321.).

⁴⁶² KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll*, op. cit., p. 211. En français : « Où était Bill ? Où était Neal ? Où étaient-ils tous ? où était la vie ? Moi j'avais un foyer qui m'attendait, un lieu où reposer ma tête, me remettre des pertes subies, et évaluer les gains, qui, je le savais, se trouvaient inscrits dans cette expérience, eux aussi » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, op. cit., p. 312.).

sa mère, mais également auprès de sa femme. Jack Kerouac a été marié trois fois. *On the Road* traite brièvement de sa relation passée avec Edie Parker et plus amplement de sa relation avec Joan Haverty. Ces femmes sont ses points d'ancrage. Elles lui permettent de se rétablir dans la société et de redevenir l'homme qu'il était avant la route. A la fin d'*On the Road*, il épouse Joan Haverty, une femme à qui il a demandé de déménager chez sa mère, ce qui lui permettait après ses voyages de redevenir le Kerouac capable de vivre dans une maison assez stable, de se marier, de travailler et ainsi, s'ancrer pleinement dans la société. Jack Kerouac était le plus casanier de ses amis de la *Beat Generation*. Dès lors, les doutes se multiplient au sein d'*On the Road*: « Gad what was I doing three thousand miles from home? Why had I come here? »⁴⁶³.

Bien que cette résistance du *Je* face à l'*Autre* traverse le roman, le Kerouac de la route est omniprésent : « but now the bug was on me again and the bug's name was Neal Cassady and I was off on another spurt around the road »⁴⁶⁴. Il sera sans cesse confronté à cette société qu'il regarde avec la hauteur d'un voyant :

Whole families that had driven from the country in old jaloppies went put-put-put across Sunset and Vine with their eager faces searching everywhere for movie stars. All they saw was other families in other jaloppies doing the same thing. [...] they read movie magazines; the little boys wanted to see Hopalong Cassidy conducting his great white horse across the traffic ; the little girls wanted to see Lana Turner in a deep embrace with Robt. Taylor in front of Whelan's; the mothers wanted to see Walter Pidgeon in tophat and tails bowing at them from the curb ; the fathers --- gaunt crazy jaloppy Americans --- scented money in the air. They were ready to sell their daughters to the highest bidder. [...] I cried for all of us. There was no end to the American sadness and the American madness. Someday we'll all start laughing and roll on the ground when we realize how funny it's been⁴⁶⁵.

Confronté aux hordes familiales venant apercevoir les stars hollywoodiennes, Jack Kerouac tire de nombreux portraits comme celui-ci de l'Amérique. En tant que Voyant, il se soustrait à

⁴⁶³ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 178. En français : « Seigneur Dieu, qu'est-ce que je foutais là, à cinq mille bornes de chez moi ? Mais qu'est-ce que j'étais venu faire ? » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 260.).

⁴⁶⁴ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 217. En français : « Mais voilà que la mouche me piquait de nouveau ; la mouche, c'était Neal Cassady, et moi, j'étais bon pour un nouvel épisode sur la route » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 321.).

⁴⁶⁵ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 206. En français : « Des familles entières, arrivées de la campagne dans leurs vieilles guimbarde, roulaient teuf teuf teuf dans le secteur de Sunset Boulevard et Vine Street, avides de découvrir des vedettes de cinéma, mais ne voyaient que d'autres familles dans d'autres guimbarde, en train de faire la même chose. [...] ils lisaient des magazines de ciné ; les petites garçons voulaient voir Hopalong Cassidy menant par la bride son grand cheval blanc au milieu des voitures ; les petites filles voulaient voir Lana Turner dans les bras de Robert Taylor, devant chez Whelan ; les mères voulaient voir Walter Pidgeon en haut-de-forme et queue-de-pigeon les saluer sur le bord du trottoir ; les pères, de grands escogriffes américains au volant de leurs caisses, reniflaient l'odeur de l'argent dans l'air ambiant, prêts à vendre leurs filles au plus offrant. [...] j'ai pleuré sur nous tous. Tristesse de l'Amérique, folie de l'Amérique : sans fond. Un jour, nous en rirons à nous rouler par terre, en comprenant à quel point c'était drôle »⁴⁶⁵ (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 304.).

ce portrait puisqu'il tend à devenir cet *Autre* sans attache sociétale en rejetant le système dans lequel il a vécu. Kerouac et tous les autres membres de la *Beat Generation* ne se reconnaissaient pas dans la société des années 1940-1950. C'est la « nécessité d'une marginalité : ils ne se reconnaissaient pas dans l'Amérique matérialiste, triomphaliste, nationaliste des années cinquante. Des gens qui n'avaient rien à voir avec l'optimiste de l'air. Les beats réclamaient une nouvelle forme d'expression capable de rendre compte de cette expérience chaotique qu'ils avaient connues. Ce sont les premiers vrais marginaux du XX^e siècle qui, en pleine époque extrêmement conformiste, ont mené une vie totalement contraire à ce à quoi l'université et leur famille les avaient préparé »⁴⁶⁶.

Kerouac tend à s'autodétruire et à mettre en scène cette autodestruction à l'aide de l'écriture automatique parce qu'elle est capable de rendre compte de la réalité profonde de ce qu'il était en train de vivre. Il reconnaît d'ailleurs cette marginalisation. Par exemple, lors d'un épisode au cours duquel Kerouac et d'autres de ses amis participent à une soirée mondaine. Au sein de cette soirée, dans lequel il rencontre des personnes de la société publique, Kerouac affirme : « I wished Neal and Allen were there- - then I realized they'd be out of place and unhappy. They were like the man with the dungeon stone and the gloom, rising from the underground, the sordid hipsters of America, a new beat generation that I was slowly joining »⁴⁶⁷ tout en avouant un peu plus tard : « "I want to marry a girl" I told them "so I can rest my soul with her till we both get old. This can't go on all the time... all this franticness and jumping around. We 've got to go someplace, find something." "Ah now man" said Neal "I've been digging you for years about the HOME and marriage and all those fine wonderful things about your soul" »⁴⁶⁸. Vis-à-vis de cette résistance du *Je* face à l'*Autre*, Kerouac ne trouve pas sa place. S'il se marie et s'établit au sein de la société à la fin d'*On the Road*, ce n'est que pour mieux repartir à la recherche de son identité ultérieurement. C'est pourquoi il poursuit inlassablement sa quête identitaire au sein de ses nombreux romans, oscillant entre la vie d'un homme et celle d'un Voyant.

⁴⁶⁶ DAIVE, Jean, YHUEL, Isabelle, LE PELLEC, et. al., *op. cit.*

⁴⁶⁷ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 156. En français : « je regrettais de ne pas avoir Allen et Neal avec moi, mais je me suis rendu compte qu'ils auraient été déplacés, malheureux. Ils ressemblaient à l'homme du cachot, qui soulevait sa pierre pour sortir des entrailles de la terre, les hipsters sordides de l'Amérique, nouvelle beat generation à laquelle j'étais en train de m'intégrer, petit à petit » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 226.).

⁴⁶⁸ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 218. En français : Moi je veux me marier pour connaître la paix du cœur avec elle, et qu'on vieillisse ensemble. Ça peut pas durer toujours... ce délire, ces virées aux quatre coins du pays. Il faut qu'on se range, qu'on trouve notre place" – Ah, mec, a répondu Neal, ça fait des années que je t'ends parler de mariage, de fonder un FOYER, avec la beauté de ton âme, c'est ça qui me botte chez toi ». (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 323.).

1.2. Le motif de la route (*Départ*⁴⁶⁹, *Ma Bohème*⁴⁷⁰ d'Arthur Rimbaud et *On the road* de Jack Kerouac⁴⁷¹)

Le motif de la route ou du voyage a une certaine importance dans l'œuvre de *l'homme aux semelles de vent*. Le motif du voyage est particulièrement prégnant dans les poèmes *Départ*⁴⁷² et *Ma Bohème*⁴⁷³.

Ma Bohème appartient aux *Cahiers de Douai*⁴⁷⁴, recueil inachevé, livré à Paul Demeny en octobre 1870⁴⁷⁵. Selon Eddie Breuil⁴⁷⁶, il évoque les envies de fugues du jeune poète. Rimbaud manie le motif de la route sans en donner une image lyrique en allouant au poème un caractère parodique puisqu'il « tourne en dérision les clichés du romantisme et du Parnasse (de la “Muse” à la “lyre”) ainsi que leur expression (“Oh ! là ! là !”) »⁴⁷⁷. De même, « un langage désuet »⁴⁷⁸ accentue cette tonalité parodique à travers des termes comme « “féal”, “paletot” »⁴⁷⁹. Ainsi, le motif de la route est présenté de manière moins lyrique. C'est un jeune homme avec « des poches crevées »⁴⁸⁰, une « unique culotte »⁴⁸¹ qui avait « un large trou »⁴⁸² et des « souliers blessés »⁴⁸³ qui s'enfuit sur les chemins. Il se présente comme un vagabond qui file sur la route pour semer des rimes tel un « Petit-Poucet rêveur »⁴⁸⁴.

Arthur Rimbaud nous livre à travers le motif de la route son autoportrait de poète à l'inverse de *la Maline*⁴⁸⁵ et du *Cabaret-Vert*⁴⁸⁶ dans lequel il présente un lieu, le Cabaret-Vert de Charleroi, ou une personne, une serveuse. En effet, Thierry Méranger constate : « l'addition des formes pronominales et des addictifs possessifs permet d'atteindre le total remarquable de dix-neuf occurrences »⁴⁸⁷.

⁴⁶⁹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 216.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 74-75.

⁴⁷¹ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.* En français : KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*

⁴⁷² RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 216.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 74-75.

⁴⁷⁴ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 41-75.

⁴⁷⁵ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. it.*, p. 387.

⁴⁷⁶ *Ibid.*

⁴⁷⁷ *Ibid.*

⁴⁷⁸ *Ibid.*

⁴⁷⁹ *Ibid.*

⁴⁸⁰ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 71-72.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁸⁷ MÉRANGER, Thierry, *Ma bohème, dans Rimbaud, Œuvres poétiques et lettres choisies. Dossier du professeur*, Vanves, Hachette, 1998, p. 13. Propos recueillis et analysés sur Abardel : « Commentaire de “Ma Bohème” (1870) », dans *Abardel*, s.d., http://abardel.free.fr/recueil_de_douai/ma_boheme.htm (article consulté le 12 juillet 2018).

Selon Yves Bonnefoy, propos recueillis et analysés dans le commentaire de *Ma bohème* sur le site Abardel⁴⁸⁸, la route s'apparente ici à une quête de la « vraie vie ». En effet, ce n'est pas seulement un voyage mais une fuite pour gagner de l'espace et de la liberté : « c'est la révolte qui jette le jeune homme sur les routes, comme le suggère son attitude crispée au premier vers du poème »⁴⁸⁹ (« les poings dans mes poches »⁴⁹⁰). Ce voyage de la révolte est intrinsèquement lié à la poésie. En effet, Thierry Méranger affirme : « Ma bohème lie indissolublement vagabondage et poésie [...] La marche semble en soi une entreprise poétique et la poésie est elle-même une course balisée par les rimes (comme les cailloux du conte, elles permettent de se retrouver chez soi) »⁴⁹¹. Le verbe « aller » est ainsi lié au mot « Muse » (« J'allais sous le ciel, Muse ! et j'étais ton féal »⁴⁹²) ; la course, aux rimes (« J'égrenais dans ma course / Des rimes »⁴⁹³) ; les élastiques de ses souliers, aux « rimes », à des « lyres » ainsi qu'à « des ombres fantastiques » (« Où rimant au milieu des ombres fantastiques, / comme des lyres, je tirais les élastiques / de mes souliers blessés, un pied près de mon cœur ! »⁴⁹⁴).

À l'instar d'Arthur Rimbaud, le motif du voyage est central dans l'œuvre de Kerouac, et davantage encore dans *On the Road*. Si Jack Kerouac débute son voyage, c'est pour s'échapper du tumulte quotidienne de la société et parce qu'il tend à se révolter vis-à-vis de l'Amérique capitaliste. Ainsi, si Kerouac n'a pas de trou dans ses poches, il porte bien des chaussures en lambeaux : « “You reckon if you put them things in the ground something'll grow up ?” Whitout cracking a smile, of course, and the other boys heard him and laughed. And they were the silliest shoes in America [...] And they'd become pretty ragged by now, the bits of colored leather stuck up like pieces of a fresh pineapple, with my toes showing through »⁴⁹⁵. Kerouac était un vagabond qui voyageait sans le sous, à peine de quoi subvenir à ses besoins

⁴⁸⁸ « Commentaire de “Ma Bohème” (1870) », dans *Abardel*, s.d., http://abardel.free.fr/recueil_de_douai/ma_boheme.htm (article consulté le 12 juillet 2018).

⁴⁸⁹ « Commentaire de “Ma Bohème” (1870) », dans *Abardel*, s.d., http://abardel.free.fr/recueil_de_douai/ma_boheme.htm (article consulté le 12 juillet 2018).

⁴⁹⁰ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁹¹ MÉRANGER, Thierry, *op. cit.*, p. 13. Propos recueillis et analysés sur Abardel : « Commentaire de “Ma Bohème” (1870) », dans *Abardel*, s.d., http://abardel.free.fr/recueil_de_douai/ma_boheme.htm (article consulté le 12 juillet 2018).

⁴⁹² *Ibid.*

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll*, *op. cit.*, p. 131-132. En français : « “tu crois pas que si tu plantes ces machins, il va germer quèque chose ?” Sans l'ombre d'un sourire, naturellement, et les autres l'ont entendu, ils étaient écroulés. C'est vrai que c'étaient les pompes les plus grotesques d'Amérique. [...] Elles étaient en lambeaux, à présent, les lanières de cuir multicolores s'étaient détachées de la semelle, on aurait dit des fibres d'ananas frais, mes orteils passaient au travers » (: KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, *op. cit.*, p. 188)

primaires. En effet, l'argent fourni par sa mère ne dure jamais très longtemps, dépensé dans les transports en commun mais également dans l'alcool.

La route du vagabond du héros d'*On the Road* permet également la révolte retranscrite non plus à travers la poésie mais au moyen de la prose. Néanmoins, Kerouac rejetait cette séparation entre la prose et la poésie. En effet, c'est la raison pour laquelle il donne un rythme presque poétique à ses romans. Grâce à la technique de la prose spontanée, il tente de rendre la mouvance de ses voyages. Dès lors, c'est la littérature qui lui permet d'exprimer le voyage de la révolte.

Départ, publié pour la première fois en 1886, poème du recueil *Illuminations*⁴⁹⁶, aborde également la thématique du voyage. Selon Eddie Breuil, « il est moins question de la quête de l' "ailleurs" que de la fuite de l' "ici" »⁴⁹⁷. Le sujet lyrique annonce en avoir assez des visions, qu'il est lassé des « rumeurs des villes ». Il décide de fuir cet ici qui lui rappelle assez ce qu'il a vécu et qui le laisse insatisfait. Il recherche dans le départ la nouveauté et l'affection : « Départ dans l'affection et le bruit neufs ! ». Ainsi, il est fatigué d'agir en tant que Voyant. C'est la raison pour laquelle il part. D'un point de vue contextuel, *Départ* correspond au moment lors duquel Arthur Rimbaud décide de quitter la France pour l'Afrique et d'arrêter l'écriture. Il s'agit là d'un de ses derniers poèmes.

Kerouac lui-même, tourmenté entre le *Je* et l'*Autre*, décide d'arrêter ses voyages à la fin d'*On The Road*, d'abandonner son compagnon de voyage, Neal Cassady, pour demeurer auprès de son épouse et de sa mère et retourner à la vie du *Je* sociétal. Il abandonne à la fin d'*On The Road* l'idée de l'*Autre* destructeur et Voyant. À l'inverse d'Arthur Rimbaud, ce n'est pas dans l'itinérance mais dans la sédentarité que Kerouac souhaite retrouver son *Je* sociétal. Malgré tout, il reprend la route toujours en quête de son identité, toujours dans l'oscillation entre le *Je* et l'*Autre*. Il la retranscrit au sein de ses romans qui suivront, comme *Satori à Paris*⁴⁹⁸. C'est certainement la raison pour laquelle Jack Kerouac fustige Rimbaud au sein du poème autobiographique *Rimbaud*⁴⁹⁹. En effet, Kerouac annonce l'inutilité de la démarche rimbaldisienne puisqu'elle n'a pas pu mener à l'illumination.

Il faut néanmoins préciser que le dernier vers de *Départ* est sujet à interprétation. En effet, selon Eddie Breuil, « il finit par une ponctuation problématique, faisant hésiter les éditeurs entre le point d'interrogation et le point d'exclamation. Ce qui changerait le sens du départ,

⁴⁹⁶ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 205-244.

⁴⁹⁷ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. Cit.*, p. 205.

⁴⁹⁸ KEROUAC, Jack, *Satori à Paris*, *op. cit.*

⁴⁹⁹ KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, *op. cit.*, p. 32-39.

revendiqué, triomphal, ou bien marqué par le doute »⁵⁰⁰. Ainsi, si le dernier vers se finissait effectivement par une interrogation, cette oscillation entre le *Je* et l'*Autre* caractéristique de l'œuvre Kerouacienne se décèlerait également au sein de ce poème d'Arthur Rimbaud. La route chez les deux auteurs ne s'apparente donc pas seulement à un voyage extérieur vers des contrées inconnues, mais aussi à une véritable quête spirituelle.

⁵⁰⁰ BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *op. cit.*, p. 205.

Chapitre II : L'Autre spirituel et la quête mystique du voyant.

1.1. L'Autre spirituel et la quête mystique du voyant

On the Road est un voyage initiatique vers l'ailleurs. L'inconnu s'offre au gré des routes qu'empruntent Jack Kerouac, Neal Cassady, Allen Ginsberg, Bill Burroughs, c'est-à-dire une partie des membres la *Beat Generation*. Kerouac décrit la représentation de l'*Autre* mystique et destructeur au sein de cette œuvre. *On The road* livre ainsi au lecteur l'histoire de Jack Kerouac et de la *Beat Generation*. Cette expression a longtemps fait polémique.

En effet, reprise par la mouvance hippie de la décennie suivante, les journalistes et critiques l'ont souvent pourvu d'une connotation négative. Ils définissaient les beatniks, c'est-à-dire les personnes qui se reconnaissent dans la mouvance de la *Beat Generation*, comme des jeunes en proie à un rejet profond de la société et des normes qu'elle établit. Ce rejet s'incarne de multiples façons. Néanmoins, c'est la délinquance qui a souvent été mise en avant par ces critiques. Or, bien que le *Beat Generation* inclut cette notion de révolte et de mise à distance de la société matérialiste, elle ne se caractérise pas par l'exclusion de toute réalité. En effet, malgré le sens premier du mot argotique *beat*, c'est-à-dire *cassé* ou *fatigué*, Kerouac inclut également la notion de *beatific*, qui provient du français *béatitude* ou *beat*. Cette béatitude s'incarne à travers plusieurs croyances et recherches spirituelles.

Dans *On The Road*, le but du voyage est sans cesse remis en question. Kerouac ne comprend pas très bien pour quelle raison il est parti de chez lui. Il ne comprend pas instinctivement qu'il effectue un pèlerinage : « I didn't know where all this was leading, I didn't care about »⁵⁰¹. Il l'affirme plusieurs fois dans le roman, il erre sans véritable but ou destination : « "You boys going to get somewhere, or just going ?" We didn't understand his question and it was damned good question »⁵⁰². Ce n'est pas réellement pour trouver un travail qu'il entreprend son premier voyage, contrairement à ce qu'il affirme à sa mère, ni pour retrouver ses amis à l'inverse de ce qu'il se martèle. En effet, lorsque la possibilité s'offre à lui de ne pas s'arrêter à Denver pour rejoindre Neal Cassady et Allen Ginsberg, il hésite fortement : « "I'm going to Denver from Cheyenne." "Hell go right straight thou, you don't get a ride like

⁵⁰¹ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll*, op. cit. p. 225. En français : « Je ne savais pas où tout ça nous mènerait. Je m'en fichais. » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, op. cit., p. 333.).

⁵⁰² KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll*, op. cit., p. 125. En français : « Vous allez quelque part, les jeunes, ou bien vous vous baladez ? » On ne comprenait pas sa question, qui était d'ailleurs une excellente question » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route*, op. cit., p. 178.).

this everyday”. This too was tempting offer. What was in Ogden. »⁵⁰³. Une fois à Denver, il passe d’ailleurs son temps à faire la fête sans véritablement passer du temps avec les amis auxquels il voulait absolument parler : « [...] I pondered this, and realized also I hadn’t talked to Neal for more than five minutes in the whole time. Anyway I was gone »⁵⁰⁴. En réalité, il ne voyage pas pour retrouver ses amis ou travailler. Il tente d’assimiler la réalité pour la retranscrire à travers ses œuvres et ainsi, agir en prophète : « [...] and in their eyes I would be strange and ragged and like the Prophet that has waled across the land to bring the wark Word »⁵⁰⁵. C’est la fascination des beatniks pour le mysticisme.

Cette fascination est « nourrie par le judaïsme de Ginsberg, le catholicisme de Kerouac, la fascination de Burroughs pour la pensée orientale et confirmée par la rencontre à San Francisco de différents pratiquants du bouddhisme et du zen. »⁵⁰⁶. L’intérêt pour le bouddhisme et la recherche du zen, visible nettement au sein de *Les Clochards Célestes*⁵⁰⁷, mais déjà dans *On The Road*, a été transmis à Kerouac par Burroughs. Cette béatitude se matérialise dans la quête mystique du voyant qui voyage en recherche de l’illumination, qu’elle soit catholique ou bouddhiste, c’est-à-dire qu’elle soit l’expression de la Vérité divine sur Terre, ou de l’illumination de l’humain trouvant la vérité universelle, son *satori* : « “you see what I mean ? God exists without qualms. As we roll along this whay I am positive beyond no doubt that everything will be taken care of for us... that even you, as you drive, fearful of the weel” [...] These were the first days of his [Neal Cassady but Kerouac too] mysticism which would lead to the strange ragged W.C. Fields saintliness of his later days »⁵⁰⁸ ; « I knew, I knew like mad that everything I had ever known and would ever know wans One »⁵⁰⁹.

⁵⁰³ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 130. En français : « – Moi, je vais à Denver par Cheyenne. – Putain, t’arrête pas en route, c’est pas tous les jours que tu vas te trouver une course comme celle-ci ! Cette proposition était tentante, elle aussi, mais qu’est-ce qu’il y avait, à Ogden ? » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 186).

⁵⁰⁴ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 161. En français : « [...] j’ai médité la chose, et je me suis rendu compte que je n’avais pas parlé cinq minutes d’affilée avec Neal tout le temps de mon séjour. Mais voilà, j’étais parti » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 234.).

⁵⁰⁵ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 138. En français : « À leurs yeux, je serais l’étranger prophète déguenillé, venu des marges de la contrée apporter la parole obscure [...] » ((KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 199).

⁵⁰⁶ DAIVE, Jean, YHUEL, Isabelle, LE PELLEC, et. al., *op. cit.*

⁵⁰⁷ KEROUAC, Jack, *Les clochards célestes, op. cit.*

⁵⁰⁸ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 228. En français : « Tu vois ce que je veux dire ? Dieu existe, au-delà des états d’âme. Sur cette route où nous roulons, je suis convaincu que nous sommes pris en charge, et que toi, toi qui conduis la peur au ventre [...] Nous étions à la première heure du mysticisme qui allait faire de lui [Neal mais également Kerouac], des années plus tard, un drôle de saint clochard à la W.C. Fields » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 328-329.).

⁵⁰⁹ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 248. En français : « « J’ai compris, j’ai compris avec une certitude démente, que tout ce que j’avais connu et connaissais jamais ne faisait qu’Un » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 369.).

Ainsi, « tous se sont lancés en pèlerinage physique dans d'autres lieux : le Mexique et le Maroc pour Burroughs, l'Inde pour Ginsberg, qui très tôt a fait le voyage en Inde où à l'époque personne n'y allait, pour Kerouac, l'ouest [...]. La quête du voyant de la route était double : le désir de découvrir de nouveaux horizons »⁵¹⁰. Ce pèlerinage permet la découverte de la Vérité et la retranscription au sein des ouvrages de la *Beat Generation*. Ils n'étaient pas dans « l'optique de découvrir un savoir encyclopédique ou bien un savoir qui leur permettrait de trouver leur place dans la société mais au contraire en quête de déséquilibre, de dérèglement, de découverte de nouveaux mode de comportement, afin d'ouvrir ce qu'ils appelaient le champ de la conscience »⁵¹¹. C'est pourquoi Kerouac affirme dans *On the Road* : « You always expect some kind of magic at the end of the road »⁵¹².

1.2. Écriture de la thérapie

À travers cette quête spirituelle, la *Beat Generation* s'inspire des grands auteurs français : « ces trois personnes [Kerouac, Burroughs et Ginsberg], toutes exceptionnelles à leur façon [...] ce groupe connaît une existence assez particulière, traversé par des apports de littérature française : Rimbaud, Arthaud, Lautréamont, le surréalisme, traversé par des philosophies mystiques, une spiritualité très forte [...] »⁵¹³.

En effet, les *Lettres du Voyant*⁵¹⁴ décrivent ce mysticisme poétique, qu'il est par exemple possible de retrouver au sein du poème *Nuit de l'enfer*⁵¹⁵ d'*Une Saison en Enfer*⁵¹⁶. Dans ce poème, le sujet énonciateur fait appel à des symboles du christianisme comme « l'enfer »⁵¹⁷, la « damnation »⁵¹⁸, les « païens »⁵¹⁹, « Satan »⁵²⁰, le « Seigneur »⁵²¹, « Jésus »⁵²², « Marie »⁵²³, « Sainte-Vierge »⁵²⁴, etc. Il est bien question ici de religion et de spiritualité. À l'instar de Kerouac, le poète est considéré comme prophète : « Les hallucinations

⁵¹⁰ DAIVE, Jean, YHUEL, Isabelle, LE PELLEC, et. al., *op. cit.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 234. En français : « On s'attend toujours à trouver une forme de magie, au bout de la route » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 346).

⁵¹³ DAIVE, Jean, YHUEL, Isabelle, LE PELLEC, et. al., *op. cit.*

⁵¹⁴ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 83-95.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 185-187.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 175-204.

⁵¹⁷ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 185, 186, 187.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 185.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 185

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ *Ibid.*

⁵²² *Ibid.*, p. 186

⁵²³ *Ibid.*, p. 185

⁵²⁴ *Ibid.*

sont innombrables. C'est bien ce que j'ai toujours eu : plus de fois en l'histoire, l'oubli des principes. Je m'en tairai : poètes et visionnaires seraient jaloux. Je suis mille fois le plus riche, soyons avare comme la mer »⁵²⁵. Il se décrit comme un être capable de « dévoiler tous les mystères : mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. »⁵²⁶.

C'est la voyance de Rimbaud qu'il le fait naître en tant que « maître en fantasmagories »⁵²⁷. C'est la raison pour laquelle il se dit « hors du monde »⁵²⁸. Ainsi, Jack Kerouac et Arthur Rimbaud abandonnent le monde pour devenir voyant afin de dévoiler les mystères de la vie.

La retranscription de cette voyance est un élément essentiel à la survie des auteurs. C'est dans l'écriture que s'épanouit pleinement l'*Autre* spirituel. Sans l'écriture, Jack Kerouac et Arthur Rimbaud redeviennent les *Je* sociétaux initiaux. En effet, Kerouac finit *On The Road* par la fin de son voyage spirituel sur les chemins. Ces moments sans mouvance, dans lequel le *Je* sociétal s'épanouit, ne sont pas retranscrits dans son œuvre. Par exemple, l'auteur décide de faire une ellipse entre la première et la deuxième partie du livre : « It was a yer and half before I saw Neal again. I stayed home all that time, finished my book and began going to school on the G.I. Bill of Rights. »⁵²⁹. Il y a donc eu une ellipse de deux ans sur laquelle Kerouac ne revient que brièvement pour expliquer son retour sur la route. Il en va de même pour la liaison entre la partie deux et trois. L'auteur décide de faire une ellipse de quelques mois. Une nouvelle fois, il narre brièvement ce qui lui est arrivé durant cette période dans le but d'introduire sa nouvelle « folie » sur les routes : « I stood poised on the great western plain and didn't know what to do. I said to myself "Well I might as well go be mad again" and I made preparations to go get Neal In San Francisco and see what he was doing now »⁵³⁰.

Jack Kerouac se rattache à son souhait de devenir écrivain, souhait qui se transforme presque en obsession nécessaire à sa survie. À l'instar de Rimbaud, l'écriture lui permet non

⁵²⁵ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 186.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 187.

⁵²⁹ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 212. En français : « Il s'est écoulé un an et demi avant que je revoie Noel. Pendant tout ce temps, je n'ai pas bougé de chez moi. J'ai terminé mon livre, et je me suis inscrit à la faculté grâce aux bourses destinées aux G.I.s. » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 313.).

⁵³⁰ KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll, op. cit.*, p. 281. En français : « Je me retrouvais sur le cul dans les grandes plaines de l'Ouest : "Puisque c'est comme ça, autant laisser place à sa folie". J'ai entrepris d'aller chercher Neal à San Francisco, histoire de voir ce qu'il faisait » (KEROUAC, Jack, *Sur la Route, op. cit.*, p. 418).

seulement d'agir en tant que Prométhée contemporain mais aussi de survivre à cette destruction engendrée par le retrait du *Je* de la société.

Néanmoins, les auteurs semblent avoir échoué dans la quête de la voyance. Arthur Rimbaud a arrêté tout à fait d'écrire pour partir travailler en Afrique, oubliant toute la voyance qui a caractérisé sa vie de poète, comme il l'affirme dans l'*Alchimie du verbe* : « Cela s'est passé. Je sais aujourd'hui saluer la beauté »⁵³¹. Ce n'est plus que « l'histoire d'une de mes folies »⁵³². Kerouac lui s'est noyé dans la destruction, nécessairement liée à cet *Autre* voyant. La célébrité qui le gênait tant était incompatible au retrait de ce *Je* sociétal. À la fin de sa vie, il décide de repousser tous ses proches, à l'exception de sa mère, et finit par mourir d'un ulcère gastroduodéal, causé par l'alcool.

⁵³¹ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 198.

⁵³² *Ibid.*, p. 192.

CONCLUSION

Au sein de ce travail, nous avons tenté de percevoir comment l'œuvre de Kerouac incarnait le principe esthétique rimbaldien représenté de manière condensée par la phrase « je est un autre ».

Pour le démontrer, nous avons commencé par illustrer la multiplicité des origines de Kerouac. Cette multiplicité a des répercussions dans son œuvre. Par exemple, cette altérité est perceptible dans les poèmes qui composent *Scattered Poems* et également au sein de *La Nuit est Ma Femme*. Dans *Scattered Poems*, l'énonciateur lyrique se présente toujours comme un être en proie à l'autodestruction. Nous avons vu que l'énonciateur justifie sa marginalisation par le pouvoir que lui confère sa voyance. À l'instar de Rimbaud dans *qu'est-ce que pour nous, mon cœur*, l'énonciateur rejette ce qui fait de lui un homme pour devenir totalement poète. En d'autres mots, il rejette son *Je* sociétal pour incarner la voyance de l'*Autre* destructeur.

L'intérêt qu'avait Jack Kerouac pour ses origines illustre aussi l'influence qu'a pu avoir Arthur Rimbaud sur son œuvre. En effet, nous avons constaté que Jack Kerouac connaissait et admirait Arthur Rimbaud. Plusieurs raisons poussent à affirmer ce fait. Kerouac a baigné dans la culture francophone. De plus, à la fin de la période GI BILL, une nouvelle génération arrive à Paris dont certains proches de la *Beat Generation*, tel Ginsberg. De cette façon, les *beatniks* venus à Paris ont pu approfondir les connaissances de Kerouac sur la bohème littéraire parisienne, et plus particulièrement les connaissances sur la figure d'Arthur Rimbaud. Kerouac a peut-être également entendu parler d'Arthur Rimbaud lors ses cours de français à l'école préparatoire, juste avant d'entrer à l'université.

Le nom du poète français apparaît dans plusieurs de ses œuvres. Il est par exemple cité brièvement dans *Vanité de Duluoz*. Jack Kerouac a notamment écrit un poème biographique, *Rimbaud*, sur l'auteur français. Nous avons perçu au sein de ce poème l'intérêt de Kerouac pour la multiplicité identitaire de Rimbaud. Dès le premier vers du poème biographique, Kerouac écrit « Arthur, on ne t'appela pas Jean ! », nous avons constaté cet intérêt de Kerouac. En effet, le poème *Rimbaud* consiste en une déclinaison des vies d'Arthur Rimbaud.

L'identité fut au centre de l'esthétique dite rimbaldienne, tirée des *Lettres du voyant* qui apparaissent presque comme des manifestes de l'œuvre de Rimbaud. Il a eu une forte influence sur la littérature française mais également mondiale. Lorsqu'Arthur Rimbaud écrit *Je est un Autre*, il revendique le sacrifice total de ce *Je* comme individu sociétal. Il s'agit de renier le *Je* identitaire pour s'affirmer en tant qu'être de destruction. Si Rimbaud lui-même affirme que « la

vraie vie est absente »⁵³³, c'est parce qu'il voulait dépasser son *Je* pour aller vers l'*Autre*. Il veut sortir de lui-même et atteindre une densité presque anonyme. Selon Kenneth White, le retrait de l'être serait le propre de la poésie

Cette analyse s'applique à la figure de Jack Kerouac et s'observe notamment dans *On The Road*. À la fois voyageur de la route goudronnée, il se déplace de lieu en lieu afin d'arriver au non-lieu, mais aussi voyageur ermite qui tente par la pensée et l'écriture de se libérer des carcans sociétaux pour atteindre le nirvana identitaire. Dans l'écriture, cela s'exprime notamment par la multiplicité auto-représentationnelle de Kerouac, par le mélange entre la langue française et anglaise, par ce rythme proche de l'oralité, presque saccadé. L'altérité langagière est en effet rendu possible par la mise en place d'une langue qui tend à l'universalité. Jack Kerouac et Arthur Rimbaud se serviront de l'hétérolinguisme dans le but de créer une langue qui contient toutes les autres langues. Les auteurs se servent de la destruction du langage, de l'initiale hétérogénéité des langues, pour former une langue universelle. C'est la raison pour laquelle ils sont tous deux influencés par leur langue maternelle : le joul pour Kerouac ; l'ardennais pour Rimbaud. Le joul et l'ardennais sont des langues qui n'appartiennent pas au système littéraire en vigueur à leur époque. Néanmoins, elles permettent de se rattacher à l'être qu'ils étaient avant la période de la voyance. Il s'agit d'un retour aux sources. Néanmoins, leur langue maternelle n'est jamais employée de manière unilingue. En effet, puisqu'ils tendent à l'universalité, ils se servent de ces langues comme un outil parmi d'autres langues. De fait, Arthur Rimbaud emploie également le français de Paris et l'anglais d'Angleterre. De la même manière, Jack Kerouac utilise majoritairement l'anglais des États-Unis, et de manière peu fréquente, d'autres langues comme le gaélique. L'altérité langagière s'incarne également à travers l'emploi de néologismes ou de mots provenant de l'argot.

Grâce à ces différents outils, Kerouac, à la manière de Rimbaud, tente d'écrire la réalité même des choses. En effet, constatant l'incapacité de la langue littéraire à dire véritablement le réel, Kerouac tente de créer cette nouvelle langue dans le but de retranscrire ce qui s'est véritablement passé durant ses voyages, son tableau de l'Amérique et sa quête identitaire. C'est également dans cette optique qu'il crée la *spontaneous prose*. Il disloque la syntaxe et le lexique pour s'approcher du réel. À l'instar de Rimbaud qui, dans sa poésie en prose, additionne des mots et des idées plutôt que de créer une logique sémantique à travers la phrase, la syntaxe, etc., la dislocation est également présente dans les poèmes qui composent le recueil *Scattered*

⁵³³ RIMBAUD, Arthur, *op. cit.*, p. 188.

Poems. Cette dislocation du langage représente le dérèglement de tous les sens et l'incarnation de la voyance rimbaldiennes.

Par souci d'envergure, nous nous sommes limités à analyser l'impact de l'altérité rimbaldienne dans *On The Road*, *Old Angel Midnight*, *La Nuit est ma Femme* et *Sé dur pur mué paré l'Angla*. Néanmoins, cette altérité est présente dans l'ensemble de l'œuvre de l'auteur américain. La quête identitaire est retranscrite à travers de nombreux ouvrages. Nous n'avons ainsi fait qu'effleurer des œuvres comme *Satori à Paris* ou *Visions de Gérard*, œuvres dans lesquels Kerouac replonge à la recherche de ses origines pour reforcer son identité fragmentée.

De manière plus importante, il serait également intéressant de comparer la bohème littéraire et la *Beat Generation*. En effet, comme nous l'avons observé, la *Beat Generation* s'est intéressée à la bohème littéraire, notamment à partir de leur voyage à Paris. Ginsberg a, par exemple, été photographié en contemplant le portrait d'Arthur Rimbaud. Il était un effet un grand lecteur d'Arthur Rimbaud. Les deux courants semblent en effet composés d'auteurs ayant une même vision de la littérature. Ils accumulent des caractéristiques communes à un tel point que les membres de la *Beat Generation* sont parfois nommés la bohème américaine. De même, Jack Kerouac semble correspondre aux caractéristiques de la bohème littéraire. Dès lors, Jean Louis Lebris de Kerouac aurait pu appartenir à la bohème littéraire, à l'instar d'Arthur Rimbaud.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie primaire

Jack Kerouac

KEROUAC, Jack, *Beat Generation*, trad. de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

KEROUAC, Jack, *Book of Blues*, City of Westminster, Penguin Books, 1995 (Penguin Poets).

KEROUAC, Jack, *Docteur Sax*, trad. de l'anglais par Jean Autret, Paris Gallimard, 1962 (Folio).

KEROUAC, Jack, « La Nuit est ma Femme », Dans CLOUTIER, Jean-Christophe, *Jack Kerouac. La vie est d'hommage*, Montréal, Boréal, 2016, p. 51-112.

KEROUAC, Jack, *Lettres Choiesies. 1940-1956. Introduction de Ann Charters*, trad. de l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 2000.

KEROUAC, Jack, *Les Clochards Célestes*, trad. de l'anglais par Marc Saporta, Paris, Gallimard, 1974 (Folio).

KEROUAC, Jack, *Old Angel Midnight*, San Francisco, City Lights, 2016.

KEROUAC, Jack, *On the road. The original Scroll*, New York city, Peguin books, 2011 (Peguin Modern Classics).

KEROUAC, Jack, *Poèmes*, trad. de l'anglais par Philippe Mikriamos, Paris, Seghers, 2012 (« Poésie d'abord »).

KEROUAC, Jack, *Satori à Paris*, trad. de l'anglais par Jean Autret, Paris, Gallimard, 1993 (Folio).

KEROUAC, Jack, *Scattered Poems*, San Francisco, City Lights Booksellers & Publishers, 1971.

KEROUAC, Jack, « Sé dur pour mué parlé l'Angla », dans Cloutier, Jean-Christophe, *La Vie est d'hommage*, édité par Jean Christophe Cloutier, Montréal, Boréal, 2016, p. 321-328.

KEROUAC, Jack, *Sur la route. Le rouleau original*, trad. de l'anglais par Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2010 (Folio).

KEROUAC, Jack, *Sur les origines d'une génération. Le dernier mot.* trad. De l'américain par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

KEROUAC, Jack, *Vanité de Duluoz. Éducation aventureuse 1935-1946*, trad. de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

KEROUAC, Jack, *Vieil ange de minuit. Suivi de Cité cité cité*, trad. De l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 1998.

KEROUAC, Jack, *Visions de Gérard*, trad. de l'anglais par Jean Autret, Paris, Gallimard, 2012 (Folio).

KEROUAC, Jack, *Vraies blonde, et autres*, trad. de l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 2003 (Folio).

Arthur Rimbaud

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, édité par André Guyaux, Paris, Gallimard, 2009.

Bibliographie secondaire

Bibliographique critique relative à l'œuvre de Jack Kerouac

AGOSTINI, Bertrand, PAJOTIN, Christiane, *Jack Kerouac : itinéraire dans l'errance*, Lyon, Paroles d'Aube, 1998.

ALLAMAND, Carole, « La voix du Paradis : La québécoisité de Jack Kerouac », dans *Études française*, vol. 40, n° 1, 2004, p. 131-149.

ANCTIL, Pierre, « Jack Kerouac anachronique », dans *Voix et Images*, vol. 13, n° 3, 1988, 408-412.

ANCTIL, Pierre, DUPONT, Louis, FERLAND, Rémi et WADDEL, Éric (dir.), *Un Homme Grand : Jack Kerouac at the Crossroads of Many Cultures/Jack Kerouac a la confluence des cultures*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1990.

BIEROWSKI, Thomas R., *Kerouac in Ecstasy. Shamanic Expression in the Writings*, Caroline du Nord, McFarland, 2011.

CARON, Jacques, « De Jack Kerouac à Ti-Jean Kerouac », dans *Magazine Littéraire (MagLitt)*, 334, p. 100-103.

CHARTERS, Ann, *A bibliography of Works by Jack Kerouac (Jean Louis Lebris De Kerouac). 1939-1967*, New York, Phoenix book shop, 1967.

Charters, Ann, « "Letting Go" in Writing », dans KEROUAC, Jack, *Old Angel Night*, San Francisco, City Lights, 2016.

CHARTERS, Ann, *Kerouac: a biography*, Londres, Picador, 1990.

CUNNEL, Howard, « À toute allure. Quand Kerouac écrivait "sur la route" », dans KEROUAC, Jack, *Sur la route. Le rouleau original*, 2010, p. 9-79.

DAGIER, Patricia, QUÉMÉNER, Hervé, *Jack Kerouac, Breton d'Amérique*, Brest, le télégramme, 2009.

DAIVE, Jean, YHUEL, Isabelle, LE PELLEC, et. al., *Une vie, une œuvre : Jack Kerouac (1922-1969)*, France culture, 1997,

https://www.youtube.com/watch?v=E8R_SpKMv6o&ab_channel=Rienneveutriendre (Page consultée le 3 juillet 2018).

DARDESS, George, « Jack Kerouac », dans *Dictionary of Literary Biography. The beats: Literary bohemians in Postwar America*, Vol. 16, Detroit, Gale Research, 1983.

DEHOASSY, Laurent, BOGAERTS, Nicolas et BELLARSI, Franca, *Jack Kerouac, Le poète de la beat generation. Un jour dans l'histoire*, Bruxelles, La Première (RADIO), 2016.

DRICOT, Jocelyne, CORIN, Fernand, *Jack Kerouac and the beat generation: a study of the beat movement through three of his novels*, Louvain-la-Neuve, UCL, 1973.

DUVAL, Jean-François, *Kerouac et la Beat Generation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

FAVREAU, Francis, « Jack Kerouac : la feinte et l'écriture. », dans *Voix et Images, vol. 13, n° 3, 1988, p. 413-421*.

KUPETZ, Joshua, « “La ligne droite ne mène qu'à la mort”. Le rouleau à la lumière de la théorie littéraire contemporaine » dans KEROUAC, Jack, *Sur la route. Le rouleau original*, 2010, p. 121-139.

GIFFORD, Barry, LEE, Lawrence, *Les vies parallèles de Jack Kerouac*, trad. de l'anglais par Brice Matthieussent, Paris, Payot et Rivages, 1978.

HAMELIN, Louis, « Petite conversation de taverne. Entretien (ou ce qui en tient lieu) », dans *Voix et Images, vol. 13, n° 3, 1988, p. 413-42*.

HERBERT, Pierre, « Voix et images. Mais de quel pays ? », dans *Voix et Images, vol. 13, n° 3, 1988, p. 492-496*.

LE PELLEC, Yves, *Jack Kerouac : le verbe vagabond*, Paris, Belin, 1999.

MELEHY, Hassen, *Kerouac: language, Poetics, and Territory*, New York, Bloomsbury Academic, 2016.

MÉNARD, Jean-Sébastien, « Sur la langue de Kerouac », dans *Canadian Literature (CanL). Winter, 195, 2007, p. 50-65*.

MILES, Barry, *Jack Kerouac. Roi des beatniks*, Monaco, Rocher, 1999.

MOURATIDIS, George, « Voyage au cœur des choses. Neal Cassady et la quête de l'authenticité », dans KEROUAC, Jack, *Sur la route. Le rouleau original*, 2010, p. 103-119.

NADEAU, Pierre, *Jack Kerouac parle de Céline*, 1959,

<https://www.youtube.com/watch?v=q4BPacAbK4c> (Page consultée le 2 juillet 2018).

NICOSIA, Gerald, *Memory babe: une biographie critique de Jack Kerouac*. Trad. de l'anglais par Marcel Deschamps e.a., Paris, Verticales Eds, 1998.

PASQUEREAU, Daniel, *Le tombeau de Jack Kerouac*, Rennes, L'incertain, 1994.

PERREAULT, Guy, « Jack Kerouac : une conscience de la mort », dans *Voix et Images*, vol. 13, n° 3, 1988, p. 413-421.

POTEET, Maurice, « Avant la route, le village », dans *Voix et Images*, vol. 13, n° 3, 1988, p. 388-396.

QUINTAL, Claire, « Mémère Kerouac ou la revanche du berceau en Franco-Américanie », dans *Voix et Images*, vol. 13, n° 3, 1988, p. 397-401.

SUSAN Pinette, « Jack Kerouac : L'Écriture et l'identité franco-américaine », dans *Francophonies d'Amérique* 17 (en ligne), Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2014, p. 35-43, <http://muse.jhu.edu/article/169319> (Page consultée le 20 avril 2017).

RICARD, François, « La vécriture de Jack Kerouac », dans *Liberté*, 1980, vol. 22, n° 2, p. 85-90.

TERRIER, Michel, « Béatitude et émerveillement dans 'on the road' de Jack Kerouac », dans *Études anglaises : Grande-Bretagne, États-Unis*, vol. 29, 1976, p. 468-477.

THEADO, Matt, *Understanding Jack Kerouac*, Columbia, University of South Carolina press, 2000, vol. 23.

VLAGOPOULOS, Penny, « Réécrire l'Amérique. Kerouac et sa tribu de "monstre souterrains" », dans KEROUAC, Jack, *Sur la route. Le rouleau original*, 2010, p. 81-102.

Bibliographie critique relative à l'œuvre d'Arthur Rimbaud

BARONIAN, Jean-Baptiste (dir.), *Dictionnaire Rimbaud*, Paris, Robert Laffont, 2014.

« Commentaire de "Ma Bohême" (1870) », dans *Abardel*, s.d., http://abardel.free.fr/recueil_de_douai/ma_boheme.htm (Page consultée le 12 juillet 2018).

« Commentaire de "Qu'est-ce que pour nous, mon cœur" (1872) », dans *Abardel*, s.d., http://abardel.free.fr/petite_anthologie/qu_est_ce_pour_nous_panorama.htm (Page consultée le 10 juillet 2018).

DE CORNULIER, « Lecture de "Qu'est-ce que pour nous mon cœur" de Rimbaud comme dialogue dramatique du poète avec son cœur », dans *Studi francesi*, 1992, p.37-59.

DE RENÉVILLE, André Rolland, *Rimbaud le voyant*, Paris, Au sans pareil, 1929.

DOMINIQUE Combe, *Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations (essai et dossier)*, Paris, Gallimard, 2004 (Foliothèque).

FONGARO, Antoine, *Matériaux pour lire Rimbaud*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1990 (Les cahiers de Littératures).

- FONGARO, Antoine, *Fraguemants rimbaldiques*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1989 (Les cahiers de Littératures).
- FONGARO, Antoine, *Sur Rimbaud : lire les illuminations*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1985 (Les cahiers de Littératures).
- FONGARO, Antoine, *Segment métriques dans la prose d'Illuminations*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1993 (Les cahiers de Littératures).
- HAAHR, Holly, « Les lettres dites du voyant : art poétique ou parodie », dans *Parade Sauvage*, n° 17-18, 2001, p. 10-30.
- GIUSTO, Jean-Pierre, *Rimbaud créateur*, Lille, Université de Lille. Service de reproduction des thèses, 1980.
- GUYAUX, André, *Duplicités de Rimbaud*, Paris, Champion, 1991.
- JEANCOLAS, Claude, « L'Invention de la langue ou le travail acharné du poète sur les mots » dans *Rimbaud vivant*, n° 33, 1994, p. 29-37.
- JUTRIN, Monique, « Parole et Silence dans Une Saison en Enfer. L'expérience du "Moi Divisé" » dans « Arthur Rimbaud 3 », dossier spécial : *Problèmes de langue*, dans *Les revues des lettres modernes*, 445, 1977, p. 7-23.
- LAING, Ronald David, *Soi et les autres*, Paris, Gallimard, 1971.
- LECOMTE, Roger-Gilbert, *Le Grand Jeu. 1928-1932*, Paris, éditions Jean-Michel Place, 1977.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Sur Arthur Rimbaud : correspondance*, Paris, Fayard, vol. 1-3, 2010-2014.
- LEFRÈRE, Jean-Jacques, *Arthur Rimbaud La chasse spirituelle*, Paris, éditions Léo Scheer, 2012.
- KENNETH, White, *La Figure du dehors*, Marseille, le mot et le reste, 2014.
- KITTANG, Atle, *Discours et Jeu, Essai d'analyse des textes d'Arthur Rimbaud*, Universitetsforlaget, Bergen & Presses universitaires de Grenoble, 1975.
- MATUCCI, Mario, *Les deux visages de Rimbaud*, Neuchâtel, La Baconnière, 1986.
- MÉRANGER, Thierry, *Ma bohème, dans Rimbaud, Œuvres poétiques et lettres choisies. Dossier du professeur*, Vanves, Hachette, 1998.
- MORENCY, Jean. « L'invention de Jack Kerouac au Québec, du Québec à l'Acadie », dans *Neue Romania*, 2004, n° 29, p. 127- 134.
- MURPHY, Steve, VANDELIER, Danielle, CLAISSE, Bruno, HÜE, Denis & TUCKER, George Hugo, *Œuvres complètes. Arthur Rimbaud. Édition critique avec introduction et notes*. Paris, Honoré Champion, vol. 1-4, 1999-2007.

« Prologue d'Une Saison en Enfer (avril-août 1873), dans *Abardel*, s.d., http://abardel.free.fr/petite_anthologie/prologue_panorama.htm (Page consultée le 10 juillet 2018).

RICHTER, Mario, *La crise du Logos et la quête du mythe*, Boudry-Neuchâtel, La Baconnière, 1976.

SAINT-AMAND, Denis, « Quelque part entre Charleville et l'Arcadie », dans *CONTEXTES*, 2011, <http://contextes.revues.org/4693> (Page consultée le 20 avril 2017).

SCHAEFFER, Gérald, *Lettres du voyant*. Genève, Droz, 1975.

Bibliographie générale

La Beat Generation

DE SMEDT, Marc, FARCET, Gilles, *Allen Ginsberg et La Beat Generation 89*, Paris, Albin Michel, 1989.

DOMMERGUES, Pierre, « La beat génération », dans *Le magazine littéraire*, n° 157, 1980.

HOUGUE, Clémentine, « Beat Generation : un bohème sur la route », dans *Bohème sans frontière : comment naît un poète*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, <http://books.openedition.org/pur/40250> (Page consultée le 18 avril 2017).

LAWLOR, William T., *Beat culture: icons, lifestyles, and impact*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2005.

LEMAIRE, Gérard-George, *La beat Generation. Une anthologie*, Marseille, Al Dante, 2004.

STARER, Jacqueline, *Les écrivains Beats et le voyage*, Paris, Didier, 1977.

La bohème littéraire

DARNTON, R., *Bohème littéraire et révolution : le monde des livres au XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard-Seuil, 1983.

GOULEMOT, JEAN-M., OSTER, Daniel, *Gens de lettres, écrivains et bohèmes : l'imaginaire littéraire, 1630-1900*, Paris, Minerve, 1992.

LABRACHERIE, Pierre, *La vie quotidienne de la Bohème littéraire au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 1967.

SEIGEL J., *Paris Bohème. Culture et politique aux marges de la vie bourgeoise, 1830-1930*, Odette GUITARD (trad.), Paris, Gallimard, 1991.

WAGNER, Jean-Didier, « Bohème », dans *Encyclopædia Universalis* en ligne, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/boheme/> (Page consultée le 20 avril 2017).

Littérature américaine

AMFREVILLE, Marc, CAZÉ, Antoine, FABRE, Claire, *Histoire de la littérature américaine*, Paris, PUF, 2014.

CAPDEVILA, Elisa, *Des Américains à Paris. Artistes et bohèmes dans la France de l'Après-guerre*, Paris, Armand Colin, 2017.

BERCOVITCH, Sacvan, *The Cambridge History of American Literature*, Cambridge, Cambridge university press, vol. 5-7, 1999, 2002, 2003.

CAHEN, Jacques-Fernand, *La littérature américaine*, Paris, PUF, 1991 (Que sais-je).

COINDREAU, Maurice-Edgar, *Aperçus de littérature américaine*, Paris, Gallimard, 1946.

DOMMERGUES, Pierre, *Les Ecrivains américains d'aujourd'hui*, Paris, PUF, 1978 (Que sais-je ?).

GRAY, Richard, *A history of american literature*, New-Jersey, Wiley-Blackwell, 2012.

PÉTILLON, Pierre-Yves, *Histoire de la littérature américaine. Notre demi-siècle. 1939-1989*, Paris, Fayard, 1992, p.196-200.

ROYOT, Daniel, *La littérature américaine*, Paris, PUF, 2004 (Que sais-je).

TRENT, William, *Littérature américaine*, trad. de l'anglais par Davray, Henri-D., Paris, Armand Colin, 1923.

Littérature canadienne et québécoise

BELLARSI, Franca, MAUFORT, Marc (dir.), *Reconfigurations. Canadian Literatures and Postcolonial Identities/ Littératures canadiennes et identités postcoloniales*, Bruxelles, Presses Interuniversitaires Européennes, 2002.

BIRON, Michel, DUMONT, François et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007 (compact).

Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. 1940 à 1958, Montréal, Fides, 1982.

GÉRARD, Tougas, *Destin littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique, 1982.

GRELLET, Françoise, *An introduction to American literature. Time present and time past*, Paris, Hachette, 2009.

GRUTMAN, Rainier, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au 19^e siècle québécois*, Montréal, Fides – Céтуq, 1997, p. 32.

FORGET, Celia, *Vivre sur la route : les nouveaux nomades nord-américains*, Montréal, Liber, 2012 (Carrefours anthropologiques).

HAMBLET, Edwin, *La littérature canadienne francophone*, Paris, Haitier, 1987 (Profil Formation).

KROLLER, E.-M., « Comparative Canadian Literature: Notes on Its Definition and Method », dans *Canadian Review of Comparative Literature. Revue Canadienne de Littérature Comparée*, Toronto, University of Toronto press, 1979.

LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. 1940-1959*, Montréal, Fides, vol. 3-4, 1982, 1984.

MORENCY, Jean, « Les Visages multiples de l'américanité en Acadie », dans *Regards croisés sur l'histoire et la littérature acadiennes*, Berlin, Peter Lang, 2006, p. 55-66.

TETU DE LABSADE, Françoise, *Littérature et dialogue interculturel : culture française d'Amérique*, Québec, Presse universitaire de Laval, 1997.

TOUGAS, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Paris, PUF, 1969.

Littérature française

DE BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel, REY, Alain, *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris, Bordas, 1984, 3vol.

OSTER, Daniel, *Dictionnaire des littératures de langue française : XIXe siècle*, Paris, Albin Michel, 1998 (Encyclopædia Universalis).

Littérature belge

DENIS, Benoît, KLINKENBERG, Jean-Marie, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

Autres œuvres et auteurs cités

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Gallimard, 2005 (Poésie).

BOUSQUET, Joé, *Paul Valéry vivant*, Paris, Cahiers du Sud, 1946.

DESBIENS, Jean-Paul, *Les Insolences du frère untel*, Montréal, les éditions de l'homme itée, 1960.

JOYCE, James, *Finnegans wake*, Paris, Gallimard, 1997.

RENOU, Louis, *Hymnes spéculatifs du Véda*, Paris, Gallimard, 1956.

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières

AVERTISSEMENT GÉNÉRAL	5
Conventions référentielles	6
Conventions pour les traductions.....	6
INTRODUCTION	9
LE PRINCIPE ESTHÉTIQUE JE EST UN AUTRE	15
Chapitre I : Analyse des <i>Lettres du voyant</i>	16
Chapitre II : <i>Je est un autre</i> ou la notion d'altérité	20
ALTÉRITÉ IDENTITAIRE	23
Chapitre I : L'influence de la culture francophone sur Kerouac	24
1.1. Altérité identitaire de Jack Kerouac.....	24
1.2. L'impact de la littérature francophone et plus particulièrement d'Arthur Rimbaud	28
Chapitre II : Jack Kerouac. Un lecteur d'Arthur Rimbaud : <i>Scattered Poems</i>	33
1.1. Arthur Rimbaud et <i>Scattered Poems</i>	33
1.2. La Nuit est ma Femme et Une Saison en Enfer	38
Chapitre III : la multiplicité auto-représentationnelle	41
1.1. Au sein de son œuvre entière (Kerouac)	41
1.2. Au sein de <i>Scattered poems</i> de Kérouac (<i>Poem</i>) et <i>Poésies</i> d'Arthur Rimbaud (<i>Qu'est-ce que pour nous, mon cœur...</i>).....	46
ALTÉRITÉ LANGAGIÈRE	51
Chapitre I : L'influence de de la langue maternelle chez Kerouac (<i>Sé dur pour mué paré l'Angla</i> et <i>La nuit est ma Femme</i>) et Arthur Rimbaud (<i>Poésies</i>)	52
Chapitre II : L'altérité langagière au sein de <i>Old Angel Midnight</i> et d' <i>Illuminations</i>	61
1.1. L'hétérolinguisme.....	61
1.2. L'unilinguisme à partir de l'hétérolinguisme : <i>La Nuit est ma Femme</i> et <i>Illuminations</i>	64
Chapitre III : Un langage rimbaldien (<i>Lettres du voyant</i> et <i>Une Saison en Enfer</i>) et kerouacien (<i>Scattered Poems</i>)	71
1.1. Projet de langue	71
1.2. Un combat spirituel.....	77
1.3. Un dérèglement de tous les sens (<i>Une Saison en Enfer</i> et <i>Scattered poems</i>)	82
JE EST UN AUTRE MYSTIQUE ET DÉSTRUCTEUR	87
Chapitre I : Je, comme individu sociétal est un Autre, être de destruction.....	88
1.1. « Je est un Autre »	88
1.2. Le motif de la route (<i>Départ</i> , <i>Ma Bohème</i> d'Arthur Rimbaud et <i>On the road</i> de Jack Kerouac) ..	93
Chapitre II : L'Autre spirituel et la quête mystique du voyant.	97
1.1. L'Autre spirituel et la quête mystique du voyant	97
1.2. Écriture de la thérapie	99
CONCLUSION	103
BIBLIOGRAPHIE	107
TABLE DES MATIÈRES	117

