

Université de Montréal

**Le cri poétique :**  
***Howl* d'Allen Ginsberg dans le contexte de la révolution Beat**

par  
Philippe Grenier

Département de littérature comparée  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et sciences  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.)  
en littérature comparée

octobre 2014

© Philippe Grenier, 2014

## Résumé

Ce mémoire s'intéresse aux transformations littéraires et poétiques mises en œuvre par le mouvement de la Beat Generation au milieu du vingtième siècle en Amérique du Nord. En me penchant sur le recueil de poésie *Howl and Other Poems* du poète Allen Ginsberg, le texte emblématique de cette révolution littéraire, je montre comment le mouvement des *beats* représente une transformation dans la tradition littéraire et poétique américaine, occidentale, en ce qui concerne à la fois la forme, les sujets abordés et la pratique d'écriture. Dans un premier temps, j'étudie l'histoire de ces changements en examinant la réception de *Howl*, qui a bouleversé les attentes du milieu littéraire de l'époque à cause de son approche inclusive qui accueille tout dans la représentation. Mon deuxième chapitre se penche sur la vision du poète, la vision poétique. Je montre comment la perspective du poète face au monde change chez Ginsberg et les *beats*. Au lieu de concevoir la transcendance, l'universel, comme quelque chose d'éloigné du particulier, comme le véhicule la tradition poétique occidentale, les *beats* voient l'universel partout, dans tout. Enfin, je m'intéresse à la place du langage dans l'expression de cette nouvelle vision. J'observe comment Ginsberg et les *beats*, en s'inspirant de la poésie de Walt Whitman, développent un langage spontané ne relevant plus de la maîtrise de soi.

**Mots-clés** : Allen Ginsberg, *Howl*, Kerouac, Beat Generation, poésie, langage, vision, universel, transcendance, sacré, esprit, particulier, soi, forme, obscénité.

## **Abstract**

This study investigates the literary and poetic transformations set in motion by the Beat Generation literary movement in mid-twentieth-century North America. In focusing on *Howl and Other Poems* by the poet Allen Ginsberg, the iconic text of this literary revolution, I show how the Beats represent a transformation in the American and Western literary and poetic tradition, with regard to form, theme and writing practice. In the first place, I study the history of these changes by examining the reception of *Howl*, which upset the expectations of the literary establishment of the time because of its approach that includes everything, without distinction, in the representation. My second chapter focuses on the poet's point of view, the poetic vision. I show how the poet's perspective vis-à-vis the world changes with Ginsberg and the Beats. Instead of conceiving transcendence, the universal, as something far-removed from the particular, as presupposed by the Western poetic tradition, the Beats see transcendence everywhere, in everything. Ultimately, I turn to the place of language in expressing this new vision. I observe how Ginsberg and the Beats, inspired by the poetry of Walt Whitman, develop a spontaneous language no longer emanating from self-mastery.

**Keywords** : Allen Ginsberg, *Howl*, Kerouac, Beat Generation, poetry, language, vision, universal, transcendence, sacred, mind, particular, self, form, obscenity.

# Table des matières

<b>Résumé</b> .....	<b>i</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>ii</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>iii</b>
<b>Liste des abréviations</b> .....	<b>iv</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>Chapitre 1 : La tradition poétique et la réception de <i>Howl</i></b> .....	<b>6</b>
1. L’histoire d’une provocation.....	6
Les débuts du mouvement Beat .....	6
La lecture à la Six Gallery et la renaissance poétique de San Francisco .....	12
Un procès pour obscénité.....	17
2. Réception critique .....	22
<b>Chapitre 2 : L’esprit poétique</b> .....	<b>33</b>
1. La place du poète .....	33
2. Une expérience hallucinatoire-mystique classique.....	40
Une lecture de Blake.....	40
La nuit obscure de l’âme.....	47
3. Un enseignement bouddhiste .....	52
L’esprit bouddhiste .....	52
<i>Sunflower Sutra</i> .....	59
<b>Chapitre 3 : L’expression poétique</b> .....	<b>65</b>
1. Chant de soi-même .....	65
2. L’écriture spontanée.....	85
<b>Conclusion</b> .....	<b>93</b>
<b>Bibliographie</b> .....	<b>98</b>

## Liste des abréviations

Allen Ginsberg

- CP Collected Poems, 1947-1997.
- DP Deliberate Prose : Selected Essays, 1952-1995. Ed. Bill Morgan.
- HO Howl : Original Draft Facsimile, Transcript, and Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts and Bibliography. Ed. Barry Miles.
- OP On the Poetry of Allen Ginsberg. Ed. Lewis Hyde.

Jack Kerouac

- PJ The Portable Jack Kerouac. Ed. Ann Charters.

Walt Whitman

- LG Feuilles d'herbe = Leaves of Grass. Trad. Roger Asselineau.

## Introduction

Au milieu des années 50, aux États-Unis, des changements radicaux se sont produits dans la tradition littéraire qui ont transformé notre rapport à la poésie, à l'écriture, non seulement aux États-Unis, mais mondialement. Ces changements sont l'œuvre d'un mouvement littéraire, poétique, le mouvement de la Beat Generation. Autour des écrivains et poètes Allen Ginsberg, Jack Kerouac et William S. Burroughs, les principaux représentants du mouvement, les *beats* se sont dressés contre les préconceptions littéraires de l'époque. Ils se sont intéressés au bouddhisme et à d'autres formes d'expression et de conscience qui n'étaient pas accessibles, qui étaient évacuées, rejetées de la tradition poétique américaine, occidentale. Le mouvement poétique et littéraire des *beats* a représenté une transformation dans la tradition littéraire en ce qui a trait à la fois à la forme, au contenu et à la pratique d'écriture.

D'abord, les *beats* ont introduit des formes qui n'étaient pas reconnaissables en tant que poésie à l'époque. Ils se sont détachés de la forme préconçue imposée par la tradition. La poésie, qui était alors considérée comme le véhicule d'un idéal transcendant, divin, présupposait un ensemble de règles, de conventions formelles à respecter pour véhiculer cet idéal. Les *beats* sont sortis de ces cadres, de ces paramètres formels, qu'ils jugeaient trop limitatifs, trop exclusifs pour explorer des formes nouvelles, ouvertes, libres, leur permettant d'accueillir plus, d'accueillir le monde, leurs sentiments, d'accueillir tout. Leurs textes ont d'abord été perçus comme barbares, non civilisés, prosaïques, violents, parce qu'ils n'entraient pas dans les modèles préconçus véhiculés dans la tradition poétique.

Les *beats* ont aussi accueilli beaucoup de sujets qui, avant eux, avaient été interdits. Ils ont pris des choses qui n'étaient pas vues comme dignes de la poésie, qui était considérée

comme un art divin. Ils ont commencé à parler ouvertement de leur sexualité, des organes sexuels, de l'homosexualité. Toute une part du monde qui était considérée comme basse, voire obscène, a introduit la scène, l'espace littéraire des *beats*. Au lieu de chercher leurs sujets, leur inspiration, dans un domaine éloigné d'eux-mêmes, au-dessus du monde, au-dessus des autres, les *beats* ont cherché à tout prendre en compte, à ne rien rejeter, à ne rien exclure hors de la représentation. Ils sont allés puiser en eux-mêmes, dans leurs sentiments, dans le monde, dans tout.

Les *beats* ont aussi expérimenté avec une écriture qui ne relevait pas de la maîtrise. Ils se sont détachés de la pratique poétique traditionnelle qui présupposait quelque chose d'éloigné à représenter. Au lieu de tenter de maîtriser leur écriture, de maîtriser le langage pour représenter quelque chose d'extérieur à eux-mêmes, d'extérieur au monde, les *beats* ont plutôt axé leur pratique sur le laisser-aller de soi, sur la spontanéité du langage, de l'expression. Leur écriture a donné lieu à diverses explorations langagières non plus axées sur l'expression d'un individu, d'un *moi*, mais sur l'expression qu'ils ne contrôlent pas, qu'ils ne maîtrisent pas, qui les dépasse, l'expression qui englobe tout.

Dans l'étude qui suit, je vais aborder plus en détail ces questions, ces transformations qui ont eu lieu sur le plan de la forme, des sujets abordés et des pratiques d'écriture, en me penchant sur *Howl and Other Poems*, un petit recueil de poèmes d'Allen Ginsberg publié en 1956, qui a été clé dans ces changements dans la tradition poétique américaine et occidentale survenus au milieu des années 50. J'étudierai donc sa réception, ses implications pour l'écriture poétique et pour la tradition littéraire afin de comprendre les caractéristiques générales de la poésie, ses implications pour l'écriture littéraire. Cette étude se fera en trois temps, en trois chapitres qui portent sur trois aspects qui sont interreliés.

D'abord, dans mon premier chapitre, j'aborde la question d'un point de vue historique, c'est-à-dire que je m'attarde aux faits, aux acteurs, aux événements qui ont mené à ces transformations littéraires et poétiques. Je m'intéresse particulièrement à l'histoire entourant la parution de *Howl*, qui est considéré comme le texte qui a lancé le mouvement. Je commence par retracer les origines et le contexte d'émergence du mouvement Beat, un groupe de jeunes écrivains en quête de spiritualité dans l'Amérique de l'après-guerre. Un des moments importants du mouvement est la lecture à la Six Gallery à San Francisco, pendant laquelle Ginsberg lit son poème *Howl* pour la première fois en public. Cette lecture marque un tournant dans la renaissance poétique de San Francisco et mène à la publication de *Howl and Other Poems*. La parution de *Howl* crée une vive commotion dans les milieux littéraires. Le poème est censuré et engendre un procès pour obscénité, qui sera finalement gagné par les défenseurs de *Howl* et de la liberté d'expression en Amérique. La deuxième partie du chapitre se concentre plus précisément sur la réception critique de *Howl*. Je fais ressortir, à travers cette réception, comment *Howl* est en décalage, en rupture avec les attentes littéraires de son époque. La critique littéraire, représentée par Lionel Trilling, ancien professeur de Ginsberg et figure emblématique de l'institution littéraire américaine, rejette *Howl* à cause de son approche poétique inclusive qui remet en question le sens de la civilisation véhiculé dans la tradition.

Ensuite, dans mon deuxième chapitre, je m'intéresse plus précisément à la vision du poète, à la vision poétique. Je montre comment la perspective du poète face au monde change chez Ginsberg et les *beats*. Au lieu de concevoir la transcendance, l'universel, comme quelque chose d'éloigné du particulier, comme le présuppose la tradition poétique occidentale, les *beats* voient le particulier et l'universel ensemble. Ces transformations sont d'abord étudiées à



travers l'expérience mystique, l'expérience de dissolution de soi, qu'a vécue Ginsberg en lisant le poème *Ah! Sun-flower* de Blake. Son interprétation particulière du poème l'amène à changer sa perception, à voir l'universel partout, dans tout. Cette expérience est ensuite mise en parallèle avec le poème *Nuit Obscure* de Saint Jean de la Croix, un poème de la tradition mystique chrétienne auquel Ginsberg se réfère, qui montre bien la rupture qu'opère Ginsberg par rapport à la tradition poétique occidentale. À partir de ces considérations, je montre comment l'intérêt des *beats* pour le bouddhisme, en particulier chez Kerouac et Ginsberg, va dans le sens de cette nouvelle vision. Le bouddhisme leur offre la possibilité d'accueillir cette vision, de voir le particulier et l'universel ensemble, dans un Tout, sans les distinctions, les séparations de temps et d'espace qui viennent d'une conception qui place l'universel au ciel, dans les nuages, à l'extérieur du monde. Je termine en faisant ressortir cette nouvelle vision d'inspiration bouddhiste à travers un poème de Ginsberg, *Sunflower Sutra*, qui est une reprise du poème de Blake à l'origine de son expérience initiatique.

Enfin, mon troisième chapitre se penche plus particulièrement sur la place du langage dans l'expression de cette vision. Je montre comment la pratique de l'écriture, du langage, chez les *beats*, ne relève plus de la maîtrise de soi. Pour commencer, je fais ressortir les fondements de cette nouvelle approche langagière dans la tradition poétique américaine à travers la poésie de Walt Whitman, en particulier son poème *Song of Myself*, qui est un précurseur du mouvement Beat et de l'écriture de *Howl*. À partir d'une nouvelle vision s'inscrivant dans le mouvement transcendantaliste américain dans laquelle l'individu est porteur de l'universel, du Tout, Whitman introduit une tout autre approche de l'expression poétique dans laquelle la forme commence à disparaître. Ses poèmes, qui sont marqués beaucoup par l'utilisation de l'énumération et de la répétition pour enchaîner les phrases, font

apparaître un langage relevant souvent de l'oralité, qui n'est plus réduit dans une forme, dans un *moi*, mais qui tend à tout accueillir, tout intégrer. Ginsberg se réapproprie cette approche langagière introduite par Whitman, mais en mettant l'accent sur la disparition de soi. Il reprend des éléments langagiers qu'il trouve chez son prédécesseur, comme l'utilisation de l'anaphore pour enchaîner, unir les phrases, mais de manière beaucoup plus radicale, c'est-à-dire que toute la notion d'individu, de *moi* séparé disparaît chez Ginsberg. Dans un deuxième temps, je considère cette disparition de soi, de la forme, du point de vue de l'écriture, de la manière dont le langage traverse l'esprit. Cet effacement de soi se manifeste à travers une écriture qui devient spontanée. Les *beats* tiennent à ne plus contrôler le langage, à ne plus diriger ce qu'ils font, pour laisser aller le langage, laisser le langage traverser l'esprit librement, sans contrainte.

# Chapitre 1 : La tradition poétique et la réception de *Howl*

## 1. L'histoire d'une provocation

### Les débuts du mouvement Beat

L'histoire commence aux États-Unis, à la fin des années 40. Un climat de peur s'est installé à cause de l'armement nucléaire. C'est la période de la guerre froide. On parle aussi, jusqu'au milieu des années 50, de l'ère McCarthy, ou du maccarthysme. Le Senator Joseph McCarthy entre en campagne contre le communisme. Les personnes soupçonnées de sympathiser avec l'idéologie communiste sont mises sous enquête. La CIA veille à ce que les milieux artistiques et intellectuels fassent circuler l'idéologie anticommuniste. Les artistes originaux sont perçus comme une menace pour l'État américain. C'est une période de conformisme qui laisse très peu de place à l'expression de soi.

C'est dans ce contexte qu'apparaît le mouvement Beat, ou la Beat Generation. À New York, en 1944, par l'intermédiaire de Lucien Carr, Allen Ginsberg rencontre Jack Kerouac et William S. Burroughs. Ils vont devenir les principaux *personnages* d'un mouvement de conscience qui va transformer la littérature et la culture américaine. Ils vont faire la rencontre d'autres jeunes poètes comme Gregory Corso et Neal Cassady. Ils vont être les premiers à contester l'emprise de la culture américaine sur leur vie et à essayer de s'en libérer.

Le terme *Beat Generation* fait écho à la Lost Generation des années 20. C'est Kerouac qui a le premier formulé l'expression. Il explique :

THE BEAT GENERATION, that was a vision that we had, John Clellon Holmes and I, and Allen Ginsberg in an even wilder way, in the late Forties, of a generation of crazy, illuminated hipsters suddenly rising and roaming America, serious, curious, bumming and hitchhiking everywhere, ragged, beatific, beautiful, in an ugly graceful

new way—a vision gleaned from the way we had heard the word “beat” spoken on streetcorners on Times Square and in the Village, in other cities in the downtown city night of postwar America—beat, meaning down and out but full of intense conviction<sup>1</sup> [...]

Le mouvement Beat, c'est d'abord des individus qui vont chercher à se sortir du sens préconçu qu'ils ont du monde, de l'Amérique, d'eux-mêmes. Ils vont se mettre à explorer le continent américain, à aller à la rencontre de l'autre. En fait, les *beats* vont commencer à se transformer personnellement. Ils se détachent de la culture, de la forme, pour explorer leur intériorité, explorer leurs sentiments. Il faut comprendre que, pour les *beats*, la forme limite l'expression, limite la sensibilité. La forme rejette toute une dimension du monde, toute une part de la sensibilité, de la pensée, qui n'appartient pas à la forme, au sens véhiculé dans la culture. Les *beats* vont chercher à ne plus limiter leur sens du monde, mais à laisser la place à tous les sentiments, à tout prendre en considération. Ils vont commencer à vagabonder dans le monde, à sortir de la forme, pour laisser de la place à leurs sentiments, à leurs visions. Ils vont chercher, en errant dans le monde, à retrouver un sens plus inclusif du monde, de la nature, du cosmos, à retrouver un lien avec la totalité. Le mouvement Beat prend alors le sens d'une quête spirituelle.

Kerouac explique que le terme *Beat Generation* vient du mot *beat*, de la manière dont le mot s'est fait entendre dans les bas-fonds de New York et de l'après-guerre. Ginsberg en a fait ressortir les différentes significations :

[...] the original street usage meant exhausted, at the bottom of the world, looking up or out, sleepless, wide-eyed, perceptive, rejected by society, on your own, streetwise. Or, as it was once implied, finished, undone, completed, in the dark night of the soul or in the cloud of unknowing. “Open,” as in Whitmanic sense of “openness,” equivalent to humility, and so it *was* interpreted in various circles to mean emptied

---

<sup>1</sup> Kerouac, PJ, 559.

out, exhausted, and at the same time wide-open—perceptive and receptive to a vision<sup>2</sup>.

Il faut comprendre que le mot *beat* apparaît dans les bas-fonds de la culture pour venir exprimer un état d'esprit qui renoue avec la tradition spirituelle, mystique. Ginsberg se réfère ici à deux textes de la tradition mystique chrétienne, *The Cloud of Unknowing* et *Dark Night of the Soul*, et à la poésie de Walt Whitman. *Dark Night of the Soul*, ou *La Nuit Obscure*, est un poème de Jean de la Croix qui décrit un moment dans la quête spirituelle, une nuit obscure, qui précède l'union avec Dieu<sup>3</sup>. Cette nuit obscure vient exprimer le moment où *je* se détache de soi, se libère de l'*ego*, avant d'arriver à Dieu. Ginsberg fait aussi référence à *The Cloud of Unknowing*, un texte d'un auteur anonyme anglais du 14<sup>e</sup> siècle qui a inspiré, entre autres, Jean de la Croix. L'ouvrage véhicule que ce n'est pas par la pensée, par le niveau intellectuel, mais à travers le *feeling*, l'amour, dans un *nuage d'inconnaissance*, que Dieu est accessible. Ce *nuage d'inconnaissance* vient symboliser le moment où *je* se libère de la pensée, de l'*ego*, pour venir faire corps avec l'autre, faire corps avec le Tout. En dernier lieu, Ginsberg renvoie au sens d'*openness* qui apparaît dans *Leaves of Grass* (1955) de Walt Whitman. Comme chez Jean de la Croix et dans *The Cloud of Unknowing*, l'ouverture chez Whitman concerne le *je* qui se dévoile, qui se vide de son *ego*, pour s'ouvrir à l'autre, s'ouvrir à la totalité. Il faut voir que ces textes se rejoignent par rapport à la dimension spirituelle qu'ils essaient de véhiculer, d'enseigner. Après un moment de noirceur de l'âme, d'ouverture à l'autre, viendrait un moment qui n'a plus à voir avec l'*ego*, mais avec le Tout, un moment d'unité spirituelle. Kerouac explique que « [b]eat doesn't mean tired, or bushed, so much as it means *beato*, the Italian for beatific : to be in a state of beatitude, like St. Francis, trying to love all life, trying to

---

<sup>2</sup> Ginsberg, DP, 237.

<sup>3</sup> Cette nuit obscure, malgré qu'elle s'inscrive dans la tradition mystique chrétienne, est souvent rapprochée à d'autres traditions spirituelles, comme l'étape de la connaissance de la souffrance dans le bouddhisme.

be utterly sincere with everyone, practicing endurance, kindness, cultivating joy of heart<sup>4</sup>. »

En se détachant de la culture, de l'*ego*, les *beats* sont en train d'expérimenter un nouveau rapport à soi qui ne se limite plus au sens de la culture, de l'*ego*, mais qui s'ouvre à l'autre, qui s'ouvre à la totalité. Ils sont en train de découvrir un sentiment du monde qui a à voir avec ce que véhiculent les textes mystiques, un sentiment où *je* se dissout dans la totalité, où *je* ressent amour et compassion pour l'autre. Le mot *beat* vient exprimer ce nouveau rapport à soi. Il faut imaginer le jeune qui s'exclame : « Man! I'm beat », en voulant dire : « Man! Je suis tellement vidé de mes pensées, de mon *ego*, je suis tellement dans la noirceur de l'âme, dans le moment présent, que s'ouvrent à moi des visions, un sentiment d'éternité, d'union avec le Tout. »

Dans *The Decline of the West*<sup>5</sup>, Oswald Spengler prédit une *Second Religiousness*. Cette *Seconde dévotion* inspire beaucoup les *beats*. L'Amérique leur paraît en déclin, en train de perdre sa dimension spirituelle. Ils remettent en question la culture américaine et ses valeurs, capitalistes, racistes, matérialistes, qui limitent l'expression de soi, limitent la sensibilité, limitent la vision. Pour les *beats*, cette culture crée de la violence aux individus en les enfermant dans une identité, un *ego*, un sens de soi qui ne fait pas de place à tous les sentiments. Les *beats* veulent se sortir de cette violence. Kerouac remarque :

It [beat] never meant juvenile delinquents, it meant characters of a special spirituality who didn't gang up but were solitary Bartlebies staring out at the dead wall window of our civilization—the subterranean heroes who'd finally turned from the "freedom" machine of the West and were taking drugs, digging bop, having flashes of insight, experiencing the "derangement of the sense," talking strange, being poor and glad, prophesying a new style for American culture<sup>6</sup> [...]

---

<sup>4</sup> Kerouac, PJ, 562-563.

<sup>5</sup> Oswald Spengler, *The Decline of the West*, trad. Charles Francis Atkinson. New York: Knopf, 1939. (Titre original : *Der Untergang des Abendlandes* (1918); aussi traduit par *The Downfall of the Occident*).

<sup>6</sup> Kerouac, PJ, 559.

La culture, la forme, exercent des pressions sur la pensée, sur les sens. Les *beats* vont chercher à se libérer de ces pressions et à expérimenter ce que Rimbaud nomme le *dérèglement de tous les sens*<sup>7</sup>. Ils vont utiliser les drogues, les hallucinogènes, afin d'augmenter leur sens du monde, de s'ouvrir au monde. Ils tentent d'accéder à ce que Kerouac appelle une *Nouvelle Vision*<sup>8</sup>, un sentiment du monde plus authentique, qui n'est pas limité au sens d'une culture, d'une identité, d'un sujet. Kerouac prend en exemple le personnage de Bartleby du texte de Melville<sup>9</sup>. Ce que Melville met en scène avec Bartleby est très lié au mouvement Beat et à la dimension spirituelle qu'ils essaient de retrouver. En fait, Melville met en scène un personnage qui se détache de la culture, de l'*ego*, un *outsider*. Bartleby va se mettre à refuser certaines demandes du maître scribe qui l'engage en lui répondant par la phrase énigmatique « I would prefer not to<sup>10</sup> ». Il sera aussi surpris à quelques reprises à entrer dans des « dead-wall reveries<sup>11</sup> » où il fixe le mur de brique à travers la fenêtre de l'étude. La phrase de Bartleby « I would prefer not to », la manière dont elle est formulée, le verbe au conditionnel, montre tout l'esprit du personnage. Il ne veut rien faire, mais, en même temps, sa phrase, ce qu'il est en train de dire, ouvre à tout. Et il entre dans des états de méditation, des « dead-wall reveries », un rapport au monde où il se vide de son *ego* et retrouve un rapport à la totalité. Comme Bartleby, les *beats* cherchent à se libérer de la culture, à sortir de la tradition de pensée que véhicule l'Amérique, l'Occident. Les *murs aveugles* de la civilisation limitent la pensée, enferment dans une pensée. Pour les *beats*, les pensées n'appartiennent pas à soi, elles viennent de la culture, de l'*ego*. Les *beats* cherchent à se sortir de la pensée, de la névrose, du

---

<sup>7</sup> Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations* (Paris: Gallimard, 1999), 84.

<sup>8</sup> Inspiré de Rimbaud.

<sup>9</sup> *Bartleby the Scrivener* (1856).

<sup>10</sup> Herman Melville, *Bartleby the Scrivener : A Story of Wall Street* (New York: Simon & Schuster, 1997), 32.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 47.

manque, en laissant aller ces pensées, en ne s'identifiant plus à ces pensées. Ils sont en train de découvrir un nouveau rapport à soi qui n'est plus dans l'identité, dans l'*ego*, mais qui est dans un rapport d'unité avec le monde, de plénitude, un rapport primitif au monde. Être pauvre, ne rien posséder, et avoir le sourire au visage, car tout posséder en même temps, c'est le rapport au monde et à soi qu'ils vont chercher à retrouver.

La littérature, la dimension littéraire, est fondamentale à la quête *beat*. Ils réalisent que le *soi* et la culture sont tout à fait liés au littéraire, à la dimension sensible du langage. *Soi* est inséparable du littéraire, *soi* est littéraire. Pour se transformer soi, il faut transformer la dimension littéraire. Ils vont donc chercher dans les formes littéraires, se servir du littéraire, pour reproduire, exprimer, retrouver un sens du monde plus inclusif. Ils vont aller puiser dans des traditions littéraires comme le mouvement transcendantaliste d'Emerson, Thoreau, et Whitman, et d'autres traditions, comme le bouddhisme, qui cherchent à véhiculer la liaison spirituelle.

Il faut savoir que le mouvement Beat, avant de créer tout un mouvement de conscience aux États-Unis, se limite d'abord à quelques écrivains, et une certaine attitude qui se fait sentir dans les bas-fonds de la culture. Avant 1955, tout semble s'opposer à la quête *beat* :

In actuality there was only a handful of real hip swinging cats and what there was vanished mighty swiftly during the Korean War when (and after) a sinister new kind of efficiency appeared in America, maybe it was the result of the universalization of Television and nothing else (the Polite Total Police Control of Dragnet's "peace" officers) but the beat characters after 1950 vanished into jails and madhouses, or were shamed into silent conformity, the generation itself was shortlived and small in number<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Kerouac, PJ, 560.



Kerouac essaie de rendre compte ici d'une sorte de force, de rhétorique, qui règne alors sur la culture. Les *beats* cherchent à se libérer de la forme, de la culture, mais, comme avec *Bartleby*, la culture semble s'opposer à leur quête. Ils se font envoyer en prison, dans des hôpitaux psychiatriques. Kerouac va écrire *On the Road* en 1951 et plusieurs autres romans, mais personne ne voudra le publier jusqu'en 1955. Ginsberg va passer un séjour de huit mois dans un hôpital psychiatrique en 1949. Il évitera d'être soumis à des traitements aux électrochocs, mais son compagnon Carl Solomon n'aura pas la même chance. Ginsberg va lui dédier son poème *Howl*.

C'est alors que, au milieu des années 50, il va se produire quelque chose de révolutionnaire, qui n'avait pas été anticipé, dans la ville de San Francisco. Les *beats* vont s'y réunir et produire toute une littérature qui va inspirer les générations à venir et transformer la culture et le littéraire.

### **La lecture à la Six Gallery et la renaissance poétique de San Francisco**

C'est à San Francisco, au milieu des années 50, que tout va se mettre en œuvre. *Frisco* est alors le lieu de réunion pour les artistes et intellectuels contestataires, expérimentaux. L'atmosphère y est bien différente de celle de l'Est, de New York, où la vie littéraire est dominée par les grandes maisons d'édition commerciales. Une scène poétique indépendante est déjà bien établie, en 1954, à San Francisco, quand Ginsberg vient y rejoindre Neal Cassady. Kerouac va aussi se joindre à eux. Ils sont attirés et inspirés par la liberté d'esprit qui y règne. Ils vont faire la rencontre d'autres poètes de la région comme Garry Snyder et Philip Whalen, et aussi Kenneth Rexroth, une sorte de père de la scène littéraire de San Francisco. Le

peintre Wally Hedrick va approcher Rexroth pour organiser une lecture publique de poésie. Ce dernier va le référer à Allen Ginsberg qui refuse d'abord la proposition.

Ginsberg habite alors un appartement rue Montgomery dans North Beach à San Francisco. Il vient de quitter son emploi comme chercheur publicitaire. Il ne sait pas vraiment quoi faire de sa vie, il n'a pas de projet en tête. C'est dans cet état d'esprit qu'il va écrire ce qui va devenir la première partie de *Howl*. Ginsberg explique :

I sat idly at my desk by the first-floor window facing Montgomery Street's slope to gay Broadway—only a few blocks from City Lights literary paperback bookshop. I had a secondhand typewriter, some cheap scratch paper. I began typing, not with the idea of writing a formal poem, but stating my imaginative sympathies, whatever they were worth. As my loves were impractical and my thoughts relatively unworldly, I had nothing to gain, only the pleasure of enjoying on paper those sympathies most intimate to myself and most awkward in the great world of family, formal education, business and current literature<sup>13</sup>.

En fait, Ginsberg est en train d'expérimenter un nouveau rapport à la forme. J'ai déjà mentionné comment la forme vient limiter la représentation. La forme rejette, pour créer du sens, toute une part des sentiments, de la vision, toute une dimension du monde qui n'a pas à voir avec la forme. Ginsberg ressent des choses, a des pensées, des intuitions, mais il n'y a pas de place pour ces sentiments dans la forme, dans la culture. Avec *Howl*, Ginsberg se met à écrire sans idées préconçues de la forme à adopter. Il se détache de la forme et laisse aller ses sentiments, ses épanchements intimes, peu importe la forme qui en ressort. En laissant aller ses sentiments, Ginsberg est en train d'ouvrir la forme poétique. Il s'ouvre à ce qui n'a pas à voir avec la forme, s'ouvre à l'autre, s'ouvre au Tout. Ginsberg va être convaincu d'avoir expérimenté quelque chose d'important ce jour-là. Il va donc décider d'organiser la soirée de poésie proposée par Hedrick.

---

<sup>13</sup> Ginsberg, HO, xii

La lecture va se produire à la Six Gallery à San Francisco, le 7 octobre 1955. Gregory Corso et Allen Ginsberg ont raconté l'événement dans leur article « The Literary Revolution in America » :

In the fall of 1955 a group of six unknown poets in San Francisco, in a moment of drunken enthusiasm, decided to defy the system of academic poetry, official reviews, New York publishing machinery, national sobriety and general accepted standards to good taste, by giving a free reading of their poetry in a run down second rate experimental art gallery in the Negro section of San Francisco<sup>14</sup>.

À cette époque, la lecture de textes poétiques est une activité très formalisée et réservée à une certaine élite intellectuelle. On fait de la poésie en restant dans les limites de ce qui est considéré comme de la poésie dans les milieux académiques, institutionnels. Ce qui dépasse les paramètres établis est considéré comme quelque chose qui n'a pas sa place dans la culture américaine. En fait, il y a toute une façon de faire la poésie, toute une forme à imiter, un sens à véhiculer. Le poème est alors le lieu de l'expression d'un idéal de culture, d'identité, de civilisation. Cet idéal vient limiter l'expression poétique, limiter la sensibilité, limiter le sens du monde, le sens de soi. Le poème est un lieu fermé, on ne peut pas tout inclure dans le poème. Le lien spirituel, le rapport au Tout, a été abandonné par la culture.

C'est alors qu'il se produit quelque chose d'inusité à la Six Gallery. Environ cent-cinquante personnes vont assister à la représentation. La salle est complètement remplie. Les cinq poètes à faire la lecture sont, dans l'ordre, Philip Lamantia, Michael McClure, Philip Whalen, Allen Ginsberg et Gary Snyder. Le sixième poète est Kenneth Rexroth. C'est lui qui est désigné pour diriger la cérémonie. Kerouac ne participe pas à la lecture, mais il s'occupe d'exciter l'assistance avec de l'alcool et en poussant des cris d'encouragement aux poètes. Il a décrit son expérience de la soirée dans son roman *The Dharma Bums* :

---

<sup>14</sup> Gregory Corso et Allen Ginsberg, « The Literary Revolution in America », dans DP, 239.

[...] I followed the whole gang of howling poets to the reading at Gallery Six that night, which was, among other important things, the night of the birth of the San Francisco Poetry Renaissance. Everyone was there. It was a mad night. And I was the one who got things jumping by going collecting dimes and quarters from rather stiff audience standing around the gallery and coming back with three huge gallon jugs of California Burgundy and getting them all piffed so that by eleven o'clock when Alvah Goldbook [Allen Ginsberg] was reading his, wailing his poem "Wail" [Howl] drunk with arms outspread everybody was yelling "Go! Go! Go!" (like a jam session) and old Rheinhold Cacoethes [Kenneth Rexroth] the father of the Frisco poetry scene was wiping his tears in gladness<sup>15</sup>.

Dans *The Dharma Bums*, Kerouac inscrit ses expériences du monde, ses expériences qui sortent de la forme. Il cherche dans le littéraire à en garder une trace. La soirée à la Six Gallery est un moment de poésie qui sort de la forme. C'est la première fois que pendant une lecture publique les poètes s'impliquent de manière aussi personnelle. Ils se mettent à sortir de la forme pour laisser de la place à leurs émotions, à leur intuition personnelle, intime. Ils viennent exprimer en public ce qu'ils ressentent dans le privé. Ils commencent à se dévoiler, à ne plus cacher ce qui n'entre pas dans la forme, à ne plus séparer le public du privé. Corso et Ginsberg constatent que

[t]his was no ordinary poetry reading. Indeed, it resembled anything but a poetry reading. The reading was such a violent and a beautiful expression of their revolutionary individuality (a quality bypassed in American poetry since the formulations of Whitman), conducted with such surprising abandon and delight by poets themselves, and presenting such a high mass of beautiful unanticipated poetry, that the audience, expecting some Bohemian stupidity, was left stunned, and the poets were left with the realization that they were fated to make a permanent change in the literary firmament of the States<sup>16</sup>.

Les poètes de la Six Gallery sont en train de découvrir un tout nouveau sens de soi qui ne se limite pas à une forme poétique. Ginsberg nomme cela « expression of their revolutionary individuality ». Ils usent de la forme poétique afin de laisser de l'espace à leurs sentiments et,

---

<sup>15</sup> Kerouac, *The Dharma Bums* (New York: Penguin Books, 2006), 9.

<sup>16</sup> Corso et Ginsberg, « The Literary Revolution in America », 240.

du même coup, sont en train de retrouver un rapport au Tout. Kerouac raconte que pendant la lecture de *Howl*, le public, qui était d'abord un peu coincé, s'est mis à crier « Go! Go! Go! » Il faut voir que toute une énergie se libère. Toute une dimension qui avait été longtemps étouffée, enfouie, qui a à voir avec les émotions, avec la sensibilité, avec le *personnel*, avec soi, rejaillit, resurgit, émerge. Ginsberg laisse tellement de place à ses émotions, qu'il est en train d'exprimer un sens de soi qui se dissout dans la totalité. Rexroth en a des larmes aux yeux tellement c'est beau à voir. La lecture de *Howl* sera le moment le plus intense de la soirée.

Cette prestation à la Six Gallery va marquer le récit historique comme un moment décisif dans la poésie et dans la culture. Michael McClure raconte que, après la lecture de *Howl*, tout le monde présent sut « at the deepest level that a barrier had been broken, that a human voice and body had been hurled against the harsh wall of America and its supporting armies and navies and academies and institutions and ownership systems and power-support bases<sup>17</sup> ». Jonah Raskin note que « [t]he Six Gallery reading turned out to be a big bombshell in the world of poetry, and in the world at large, a world that was preoccupied with atomic bombs, hydrogen bombs, blonde bombshells, and the classified secrets of the bomb—almost everything *but* poetical bombs<sup>18</sup> ». Les commentateurs se rejoignent dans leur manière de voir l'événement. Ils y voient non seulement un moment qui sort de la forme, mais le moment où la poésie va retrouver le particulier, le *personnel*, et avoir un impact sur la culture. À la suite de la prestation, les lectures de poésie vont devenir plus fréquentes. Des individus vont

---

<sup>17</sup> Michael McClure, *Scratching the Beat Surface : Essays on New Vision from Blake to Kerouac* (New York: Penguin, 1994), 15; cité dans Jonah Raskin, *American Scream : Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation* (Berkeley: University of California Press, 2005), 22.

<sup>18</sup> Jonah Raskin, *American Scream : Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation* (Berkeley: University of California Press, 2005), 3.

commencer à voir dans la poésie, dans le littéraire, un moyen de transformer le rapport à soi, de transformer la culture. C'est dans ce contexte que les institutions vont se mettre à attaquer *Howl* et considérer le mouvement Beat comme une menace pour la culture.

## Un procès pour obscénité

Le lendemain de la lecture à la Six Gallery, Lawrence Ferlinghetti, qui a assisté à la soirée, est tellement impressionné par *Howl* qu'il offre à Ginsberg de le publier. Ferlinghetti est alors propriétaire de la librairie City Lights à San Francisco et de la maison d'édition du même nom. Il envoie un télégramme à Ginsberg qui fait référence à la réponse que donna Emerson à Walt Whitman, 100 ans plus tôt, après avoir lu *Leaves of Grass* : « I greet you at the beginning of a great career. When do I get the manuscript<sup>19</sup>? » Ginsberg comprend tout de suite l'allusion.

*Howl* était d'abord prévu pour être publié seul dans un volume lui étant dédié. Alors qu'il habite un petit *garden cottage* à Berkeley, en banlieue de San Francisco, Ginsberg va se mettre à écrire une série de textes poétiques dans l'esprit de *Howl*, en expérimentant avec les innovations formelles de *Howl*. De là vont apparaître *A Supermarket in California*, *Transcription of Organ Music*, *Sunflower Sutra*, *America* et quelque autres textes. Ginsberg va aussi apporter certaines corrections au premier manuscrit de *Howl* et y ajouter trois parties. Pendant un an, il va envoyer plusieurs versions de *Howl* à ses amis et ses proches pour voir leurs réactions. Ginsberg va enfin décider, avec Ferlinghetti, de publier *Howl*, avec les quelques poèmes écrits à Berkeley et d'autres antérieurs à *Howl*, dans un recueil qui va prendre le nom de *Howl and Other Poems*.

---

<sup>19</sup> Ibid., 19.

City Lights publie une première édition du recueil, à l'automne 1956, qui est imprimée chez Villiers en Angleterre. Villiers refuse d'abord d'imprimer *Howl* avec les mots *fucked* et *ass*, vu le risque encouru par l'impression d'un tel langage. Ginsberg sera donc forcé de remplacer ces mots par des points de suspension, ce qui va donner des phrases comme « who let themself be ... in the ... by saintly motorcyclists, and screamed with joy<sup>20</sup> ». Les quelques copies du recueil sont distribuées à des amis et dans quelques librairies. Une deuxième édition du recueil sera envoyée à l'imprimeur, mais, le 25 mars 1957, les 520 copies non censurées de cette nouvelle édition sont confisquées à la frontière américaine :

Collector of Customs Chester MacPhee continued his campaign yesterday to keep what he considers obscene literature away from the children of the Bay Area. He confiscated 520 copies of a paperbound volume of poetry entitled *Howl and Other Poems*. ... "The words and the sense of the writing is obscene," MacPhee declared. "You wouldn't want your children to come across it."<sup>21</sup>

Malgré cela, Ferlinghetti continue de faire imprimer *Howl* à partir des États-Unis et à le distribuer. Les 520 copies sont relâchées le 29 mai 1957, avec l'aide de quelques avocats de l'American Civil Liberties Union (ACLU) qui se proposent de défendre *Howl* dans le cas advenant d'un procès.

Les copies ne sont même pas encore relâchées que la police de San Francisco décide d'intervenir et d'arrêter Shigeyoshi Murao, le 21 mai 1957, à la librairie City Lights. William Hanrahan, chef de police et responsable du département de la jeunesse, accuse Ferlinghetti et Murao d'avoir vendu de la littérature jugée obscène. Les mots vulgaires et le contenu sexuel de *Howl* attirent l'attention des autorités. Il faut savoir qu'à cette époque, à San Francisco, la répression policière est un phénomène assez fréquent, notamment envers tout ce qui a à voir

---

<sup>20</sup> Ibid., 211.

<sup>21</sup> Lawrence Ferlinghetti, « Horn on *Howl* », dans HO, 169.

avec la *sexualité déviante* : « Throughout the mid-1950s the San Francisco Police Department waged a relentless—an inevitably futile—war against the city’s burgeoning homosexual subculture, raiding bars, arresting suspects, and dispersing homosexuals when they gathered in public parks, on the beach, and on the street corner<sup>22</sup>. »

Il faut saisir le sens de l’obscénité. L’identité se fonde en limitant la représentation, en limitant la vision, le sens du monde. En nommant les choses, il y a toute une dimension qui est rejetée, qui devient obscène. L’ob-scène, l’étymologie du mot, présuppose le rapport à une scène. L’obscène est alors tout ce qui ne fait pas partie de la scène, tout ce qui est écarté de la scène. Les sociétés se fondent dans leur rapport à l’obscénité, dans leur rapport à des dimensions archaïques enfouies. La personnalité, le sujet, se forme dans son rapport à l’obscénité. Toute une dimension du monde, un rapport aux sentiments, est alors refoulée. La culture ne veut pas voir cette dimension; elle doit rester cachée. *Howl* est un poème qui cherche à tout dévoiler, à ne plus cacher, à tout prendre en considération. Cette attitude est venue provoquer la scène qui a cherché à tout faire pour refouler *Howl*, pour l’empêcher de passer par la voie de la publication.

Murao sera quand même relâché le lendemain de son arrestation, mais il doit être jugé dans un procès avec Ferlinghetti. Murao est rapidement disculpé. On n’arrive pas à prouver qu’il ait lu *Howl*. On n’a donc aucun moyen de prouver qu’il ait eu consciemment l’intention de vendre de la littérature obscène. Ginsberg était en voyage en Europe durant cette période. Il n’a donc pas assisté au procès. Il était tout de même tenu au courant des procédures par ses amis. Le procès *People vs Ferlinghetti* dura tout l’été 1957. Ferlinghetti raconte :

---

<sup>22</sup> Raskin, *American Scream*, 211.



The so-called People's Case (I say so-called, since the People seemed mostly on our side) was presented by Deputy District Attorney Ralph McIntosh whose heart seemed not in it nor his mind on it. He was opposed by some of the most formidable legal talent to be found, in the persons of Mr. Jake ("Never Plead Guilty") Ehrlich, Lawrence Speiser (former counsel for the ACLU), and Albert Bendich (present counsel for the ACLU)—all of whom defended us without expense<sup>23</sup>.

Ferlinghetti reçoit l'appui de l'ACLU et particulièrement de l'avocat J.W. Ehrlich<sup>24</sup>. C'est le juge Clayton Horn qui est responsable du procès. Il est décidé que le procès aurait lieu sans jury. L'accusation fait venir deux *experts* : une professeure de diction et un enseignant à la Catholic University of San Francisco. De son côté, la défense fait venir neuf *experts* du milieu littéraire pour venir discuter des mérites de *Howl*. L'accusation s'attaque à quelques passages et termes du texte, mais le juge Horn spécifie que l'œuvre doit être considérée en son tout, qu'on ne peut pas séparer des éléments du tout. En fait, plus que le contenu sexuel et les mots vulgaires, c'est l'« incompréhensibilité<sup>25</sup> » du poème qui semble orienter l'accusation.

Le juge Horn en conclut, en se fondant sur le témoignage des différents experts, que *Howl* ne peut pas être jugé obscène, car le texte n'est pas *sans la moindre importance sociale* :

I do not believe that *Howl* is without even 'the slightest redeeming social importance.' The first part of "Howl" presents a picture of a nightmare world; the second part is an indictment of those elements in modern society destructive of the best qualities of human nature; such elements are predominantly identified as materialism, conformity, and mechanization leading toward war. The third part presents a picture of an individual who is a specific representation of what the author conceives as a general condition [...] "Footnote to Howl" seems to be a declaration that everything in the world is holy, including parts of the body by name. It ends in a plea for holy living<sup>26</sup>.

---

<sup>23</sup> Ferlinghetti, « Horn on *Howl* », dans HO, 170.

<sup>24</sup> Pour un contre-rendu complet du procès, cf. Lawrence Ferlinghetti et J. W. Ehrlich, *Howl of the Censor* (San Carlos: Nourse pub. Co., 1961).

<sup>25</sup> David Perlman, « How Captain Hanrahan Made *Howl* a Best-Seller », dans HO, 172.

<sup>26</sup> Ferlinghetti, « Horn on *Howl* », dans OP, 52-53.

En fait, le juge Horn s'appuie sur le premier amendement de la Constitution des États-Unis qui protège la liberté d'expression et qui spécifie qu'une œuvre ne peut pas être condamnée pour obscénité sans qu'on ait au préalable déterminé qu'elle soit sans la moindre importance sociale. Le juge Horn reconnaît un sens social à *Howl* d'après le témoignage des différents experts. Ferlinghetti est acquitté. La décision du juge Horn et ses différentes recommandations vont servir d'exemple dans les cas liés à l'obscénité.

Ainsi, *Howl* apparaît sur la scène littéraire comme quelque chose qu'on n'arrive plus à refouler. Il faut savoir qu'historiquement, il y a toute sorte de textes qui ont été censurés et interdits. On peut penser à *Ulysse* (1922) de James Joyce et *Les fleurs du mal* (1857) de Baudelaire. C'est le cas aussi de *Naked Lunch* de William S. Burroughs qui, à la même époque que *Howl*, n'arrive pas à être publié : « The book seems destined to have great difficulties in finding a publisher. [...] the treatment of the work is too *naked* to be admitted into American consciousness past the barrier of commercial publishing, customs inspection, and legal censorship of its 'obscenity.'<sup>27</sup> » Le texte de Burroughs vient exprimer les bas-fonds de la culture, de la rue, des drogues, du sexe, des sentiments rejetés par la société, tout un univers que l'Amérique ne veut pas voir, qui la répugne, qui la provoque. Burroughs a dû s'exiler hors des États-Unis pour éviter d'être poursuivi en justice. *Naked Lunch* ne sera pas publié aux États-Unis avant 1962, et même après sa publication, sera longtemps considéré comme dangereux.

Après *Howl*, Ferlinghetti a continué à publier de la poésie provocatrice. Il va publier plusieurs textes d'auteurs *beats* et permettre à différents auteurs, dont Charles Bukowski,

---

<sup>27</sup> Corso et Ginsberg, « The Literary Revolution in America », 242.

d'être publiés. Pour Ginsberg, Ferlinghetti « is the most advanced publisher in America in that he publishes 'suspect' literature, literature usually rejected by other publishing houses because of its wild neo-bop prosody, non-commercial value, extreme expression of soul, and the pure adventure of publishing it<sup>28</sup> ».

Le procès de *Howl* a fait beaucoup de bruit dans les médias. Tout l'effort qui a été mis pour essayer de repousser *Howl* est donc venu contribuer à ce qu'on en parle à travers le pays et, du même coup, à augmenter ses lecteurs.

## 2. Réception critique

À la suite de son procès pour obscénité, *Howl* va intéresser la critique littéraire. Les principaux responsables du milieu littéraire vont publier des commentaires sur *Howl* et sur le mouvement Beat. Le texte de Ginsberg va engendrer des débats à propos de la forme poétique et de la culture. D'une part, *Howl* est reçu comme libérateur et nécessaire pour la culture. D'autre part, le texte est reçu avec répulsion. On y voit quelque chose de destructeur qui va contre la civilisation. Il faut comprendre qu'ici, la littérature et la culture sont indissociables. Le sens de la civilisation, le politique sont liés aux conventions littéraires, formelles. *Howl* est un poème qui va sortir des conventions formelles, ce qui va amener les gardiens du sens à rejeter le texte de Ginsberg.

Avant d'aborder cette réception critique, il faut saisir les modalités de la production de la tradition littéraire moderne. L'art s'est longtemps limité à une fonction de représentation, d'imitation. Avant la modernité, l'art présupposait une forme à imiter, un idéal de beauté, transcendant, divin. Le poète, l'artiste, cherchait à imiter, à copier cette forme, cet idéal

---

<sup>28</sup> Ibid., 242.

esthétique. Avec la modernité, l'art change de paradigme. Ce qui caractérise l'art moderne, c'est sa fonction de *provocation*. L'artiste moderne ne présuppose plus une forme, un Dieu, à imiter. Il ne cherche plus à imiter une forme, à représenter quelque chose, mais à ouvrir la représentation, à inclure plus dans la représentation. En fait, l'art, dans la modernité, est quelque chose qui dépasse, qui transgresse les limites, les conventions formelles. C'est quelque chose qui vient provoquer, choquer la culture, en remettant en question, en ouvrant les limites de la représentation, les limites de la culture. L'art moderne n'est donc plus une représentation, mais une création qui vient transformer la culture, transformer le réel.

Des études théoriques ont essayé d'aborder cette dimension provocatrice de l'art. C'est le cas de l'école formaliste russe qui, dans les années 20, fut la première à percevoir dans l'art autre chose qu'une imitation. Un des textes fondateurs du formalisme est *L'art comme procédé* (1917) de Victor Chklovski. Ce dernier affirme : « Le but de l'art est de délivrer une sensation de l'objet, comme vision et non pas comme identification de quelque chose de déjà connu; le procédé de l'art est le procédé "d'étrangisation" des objets, un procédé qui consiste à compliquer la forme, qui accroît la difficulté et la durée de la perception<sup>29</sup> [...] » En fait, Chklovski est en train d'introduire une vision de l'art qui n'est pas de l'ordre de la représentation. Pour Chklovski, l'art, ou ce qu'il qualifie de langage poétique, implique un procédé d'*étrangisation*<sup>30</sup>, c'est-à-dire une transformation de soi. On n'a pas accès à tout, on est limité dans une identité, une façon de percevoir le monde, les objets. Il y a toute une part du monde, de soi, qui nous est étrangère, autre, qu'on rejette. Pour Chklovski, l'art fait

---

<sup>29</sup> Viktor Chklovski, *L'art Comme Procédé* (Paris: Allia, 2008), 23.

<sup>30</sup> Le terme *étrangisation* vient du russe *ostranenié* qui a aussi été traduit par « défamiliarisation », « singularisation », « distanciation ».

apparaître cette dimension autre, étrangère, et nous amène à voir plus large, à augmenter le sens de soi, le sens du monde.

À partir de cette vision poétique, Hans Robert Jauss, dans les années 70, a commencé à s'intéresser à l'histoire littéraire, et plus particulièrement, à la réception de l'œuvre. Dans *Pour une esthétique de la réception* (1972), il propose d'étudier la littérature, son historicité, par rapport à la réception des œuvres. En fait, Jauss cherche à penser l'histoire littéraire en ne limitant plus la littérature à une représentation, c'est-à-dire qu'il ne pense plus l'œuvre d'art par rapport à un sens qui préexiste au monde, qui est séparé du monde, qui existe en dehors du monde. Jauss remarque comment les historiens se sont limités à considérer l'histoire littéraire du point de vue de l'œuvre et de l'auteur, sans tenir compte de la place du lecteur, de celui qui reçoit l'œuvre. Pour Jauss, l'œuvre, le sens d'une œuvre, n'existe pas indépendamment de sa réception, en dehors de sa réception. Le sens d'une œuvre dépend de la manière dont elle est reçue, de l'effet qu'elle produit sur le public. Elle est en relation avec un public qui la reçoit. C'est ainsi que Jauss introduit le concept d'*horizon d'attente* pour définir les dispositions d'un public à recevoir l'œuvre nouvelle à un certain moment donné. Certaines œuvres répondent aux attentes, entretiennent l'attente d'un public, tandis que d'autres sont en décalage, sortent des attentes. L'horizon d'attente est amené à changer avec le temps. Des œuvres qui sont d'abord choquantes peuvent être assimilées par le public et devenir la norme. Le public transforme sa vision, il est amené à ouvrir sa perception, à recevoir davantage. L'œuvre participe ainsi aux changements sociaux, elle transforme la culture, sa manière d'appréhender, de sentir le monde, de se projeter dans le monde.

À l'époque où Ginsberg publie *Howl*, une des figures les plus importantes de la critique littéraire et du sens de la culture est Lionel Trilling. Trilling enseigne à Columbia

University à New York et contribue activement au *Partisan Review*. Il est énormément respecté et sert de modèle pour toute la critique littéraire. Il va enseigner à Ginsberg durant les années 40. Durant ses premières années à Columbia College, Ginsberg est assez proche de Trilling. Il essaie d'imiter son modèle. Mais progressivement, Ginsberg va remettre en question ce que représente Trilling. Ce dernier véhicule tout un sens de la culture que Ginsberg va nommer dans ses essais le *Trilling-esque sense of civilization*<sup>31</sup>. Ginsberg se met à découvrir toute une tradition littéraire, à ressentir des choses, à avoir des intuitions, mais il n'y a pas de place pour ces émotions dans le sens que véhicule Trilling. Il découvre Rimbaud<sup>32</sup>. Il découvre toute une tradition littéraire qui a à voir avec un sens du monde qui est beaucoup plus inclusif. Jonah Raskin fait savoir que, très tôt, dans ses premières dissertations critiques, Ginsberg considère que « Rimbaud offers an “all-inclusive indictment of the state of civilization” and “crystallizes and compresses all of the works of Rousseau, Baudelaire, Joyce, Mann, Eliot, Auden.”<sup>33</sup> » De son côté, Trilling associe cette tradition littéraire *all-inclusive* à l'idéologie communiste. Il rejette cette tradition et n'y voit aucun mérite littéraire ni culturel. Il n'y voit qu'une menace pour la civilisation.

Ginsberg envoie une copie de *Howl and Other Poems* à Trilling en 1956 pour voir comment il va réagir et, en même temps, avec un certain désir d'être reconnu par ses pairs, d'être accepté. Trilling va commenter le recueil dans une lettre à Ginsberg :

I'm afraid I have to tell you that I don't like the poems at all. I hesitate before saying that they seem to me quite dull, for so to say of a work which undertakes to be violent

---

<sup>31</sup> Ginsberg, *To Eberhart from Ginsberg : A Letter About Howl, 1956 : An Explanation by Allen Ginsberg of His Publication Howl and Richard Eberhart's New York Times Article "West Coast Rhythms," Together with Comments by Both Poets and Relief Etchings by Jerome Kaplan* (Massachusetts: Penmaen Press, 1976), 18.

<sup>32</sup> *Une saison en enfer* (1873).

<sup>33</sup> Département of Special Collections, Stanford University Libraries, Memorabilia, Box 2, pour l'essai de Ginsberg sur *Une saison en Enfer*; cité dans Raskin, *American Scream*, 63.

and shocking that it is dull is, I am aware, a well known and all too easy device. But perhaps you will believe that I am being sincere when I say they are dull. They are not like Whitman—they are all prose, all rhetoric, without any music. What I used to like in your poems, whether I thought they were good or bad, was the *voice* I heard in them, true and natural and interesting. There is no real voice here. As for the doctrinal element of the poems, apart the fact that I of course reject it, it seems to me that I heard it very long ago and that you give it to me in all its orthodoxy, with nothing new added<sup>34</sup>.

Trilling rejette les poèmes. De son point de vue, la voix de Ginsberg a perdu de son authenticité. En fait, ce que Ginsberg est en train de faire avec *Howl* lui est complètement incompréhensible. Ginsberg cherche justement à exprimer une voix vraie et sincère. Il faut voir que Trilling présuppose une forme dans laquelle la voix est vraie, sincère, naturelle. Le problème avec cette forme, c'est qu'elle rejette toute une part du monde. Elle est liée à toute une idéologie, un sens de la civilisation, qui vient limiter la sensibilité, limiter la pensée et créer une violence chez le sujet. Ginsberg cherche, avec *Howl*, à se sortir de cette violence. Il veut se libérer de toute la violence que la civilisation crée en rejetant l'autre. Ginsberg vient, avec *Howl*, exprimer cet autre. Il ne veut plus cacher, rejeter, mais tout dévoiler, tout exprimer ce qu'il ressent, sans cachette, peu importe la musique qui en ressort. Pour Ginsberg, la voix vraie et sincère est celle qui vient naturellement, sans la forcer à se soumettre à une forme. C'est dans l'expérience intégrale du monde, dans une expérience qui n'est pas limitée par la forme, par l'*ego*, qu'un sens du monde plus naturel, plus authentique peut être retrouvé. Cette quête est tout à fait incomprise par Trilling.

---

<sup>34</sup> Lionel Trilling à Allen Ginsberg, 29 mai 1956, dans HO, 156.

Un des premiers critiques à commenter *Howl* sera Richard Eberhart. Comme le mentionne Ginsberg, Eberhart y voit d'abord « a negative howl of protest<sup>35</sup> ». Ginsberg va essayer de s'expliquer à Eberhart dans une lettre où il précise :

The title notwithstanding, the poem itself is an act of sympathy, not rejection. In it I am leaping *out* of a preconceived notion of social "values," following my own heart's instincts—*allowing* myself to follow my own heart's instincts, overturning any notion of propriety, moral "value," superficial "maturity," Trilling-esque sense of "civilization," and exposing my true feelings—of sympathy and identification with the rejected, mystical, individual even "mad."<sup>36</sup>

Dans sa lettre, Ginsberg essaie d'explicitement sa démarche vis-à-vis de la forme poétique. En fait, Ginsberg remarque que les critiques qui s'en prennent à *Howl* sont très limités au niveau de leur savoir littéraire. Ils s'attaquent à *Howl*, sans jamais vraiment discuter de la forme du poème et de la tradition dans laquelle il s'insère. Certains critiques vont aller jusqu'à y voir quelque chose d'informe et de chaotique quand, comme le précise Ginsberg dans une lettre à John Hollander<sup>37</sup>, *Howl* a tout à voir avec une recherche sur la forme. En fait, il explique que son texte est une tentative d'ouvrir la forme poétique, pour laisser plus de place à l'autre, à ce qui est rejeté par la forme. Il cherche dans la forme poétique à expérimenter un sentiment de compassion pour l'autre, pour le rejeté. À la suite de ces commentaires, Eberhart va publier un article, « West Coast Rhythms<sup>38</sup> », où il commente le mouvement Beat ainsi que *Howl and Other Poems*. Il va changer son point de vue et ne plus voir seulement *Howl* comme un texte fondé sur de la *violence destructrice*<sup>39</sup>, mais aussi comme une force positive : « Its positive force and energy come from a redemptive quality of love, although it destructively catalogues

---

<sup>35</sup> Ginsberg, *A Letter about Howl*, 18.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>37</sup> Allen Ginsberg à John Hollander, 7 septembre 1958, dans HO, 162.

<sup>38</sup> *The New York Times Book Review* (septembre 1956).

<sup>39</sup> Richard Eberhart, « West Coast Rhythms », dans *A Letter about Howl*, 43.



evils of our times from physical deprivation to madness<sup>40</sup>. » Ainsi, ce qu'on peut remarquer, c'est que les critiques ne savent d'abord pas vraiment comment recevoir *Howl*. Leur idée de la civilisation, de la culture, de la forme, leur fait voir en *Howl* de la violence et de la destruction. Ils voient *Howl* seulement comme une attaque à la forme, à la civilisation, et n'arrivent pas à saisir la dimension du poème qui fait preuve de compassion, d'amour, qui est en train de sortir de l'égoïsme, du rejet de l'autre.

Plus que *Howl*, c'est le mouvement Beat qui est mal interprété et rejeté par la critique. Par exemple, Norman Podhoretz, le protégé de Trilling, va se faire connaître en publiant deux articles, « A Howl of Protest in San Francisco<sup>41</sup> » et « The Know-Nothing Bohemians<sup>42</sup> », qui s'attaquent aux écrivains de la Beat Generation. Il écrit :

It turns out on close inspection that the San Francisco group is composed of two or three good writers, a half dozen mediocre talents, and several worthless fellow-travelers. What they all have in common is the conviction that any form of rebellion against American culture (which for them includes everything from suburbia and supermarkets to highbrow literary magazines like *Partisan Review*) is admirable, and they seem to regard homosexuality, jazz, dope-addiction, and vagrancy as outstanding examples of such rebellion. Most of them like using bop-language, and though they are all highly sophisticated, they fancy themselves to be in close touch with the primitive and the rugged. They talk endlessly about love; they are fond of Christian imagery, and especially fond of appealing to St. Francis in support of some of their ideas<sup>43</sup>.

Podhoretz décrit les *beats* comme des jeunes rebelles violents qui ne cherchent qu'à se rebeller contre la culture. Podhoretz ne saisit pas ce qui motive les *beats* dans leurs écrits. Ceux-ci ne cherchent pas à véhiculer une culture plus qu'une autre comme semble le dire son commentaire. Ils cherchent à tout inclure dans la représentation, à prendre toutes les

---

<sup>40</sup> Ibid., 43.

<sup>41</sup> *The New Republic* (septembre 1957)

<sup>42</sup> *Partisan Review* (printemps 1958)

<sup>43</sup> Norman Podhoretz, « A Howl of Protest in San Francisco », dans OP, 34.

dimensions du monde en considération. Cela est perçu par Podhoretz dans le sens d'une attaque à la culture, à la représentation, et non pas dans le sens de la recherche d'une vision plus pleine, d'une culture moins limitée, plus libre.

John Hollander, un ancien étudiant de Trilling et un ancien ami de Ginsberg durant leurs études à Columbia, va aussi publier un commentaire sur *Howl and Other Poems* dans le *Partisan Review* à l'automne 1957 :

It is only fair to Allen Ginsberg...to remark on the utter lack of decorum of any kind in this dreadful little volume. I believe that the title of his long poem, "Howl," is meant to be a noun, but I can't help taking it as an imperative. The poem itself is a confession of the poet's faith, done into 112 paragraphlike lines, in the ravings of a lunatic friend (to whom it is dedicated), and in the irregularities in the lives of those of his friends who populate his rather disturbed pantheon<sup>44</sup>.

Et après avoir cité les premières lignes de *Howl*, il ajoute :

This continues, sponging on one's toleration, for pages and pages. A kind of climax was reached for me, in a long section of screams about "Moloch!", at a rare point of self-referential lucidity : "Dreams! Adorations! Illuminations! Religions! The whole boatload of sensitive bullshit!"<sup>45</sup>

Hollander reçoit *Howl* comme de la *bullshit* sentimentale. Il reste complètement aveugle au fait que Ginsberg cherche à se sortir de cette *bullshit* sentimentale. Ginsberg exprime que ce marasme sentimental a à voir avec tout le monde, avec toute la culture. Il reconnaît le marasme sentimental dans lequel se trouve la culture, qui se ferme à toute une part du monde, qui fait violence à toute une dimension de la sensibilité, qui se retrouve constamment dans le désir, dans le manque. Ginsberg essaie de dépasser cette *bullshit* sentimentale, de s'en sortir, en laissant aller les sentiments, laissant aller l'*ego*. Hollander ne voit rien de cela. Pour Hollander, le fait de laisser aller les sentiments personnels, de s'ouvrir à l'autre, ne crée que de

---

<sup>44</sup> John Hollander, « Review of *Howl and Other Poems* », dans OP, 26.

<sup>45</sup> Ibid., 26-27.

la *bullshit* sentimentale, de la violence, et devrait être rejeté, repoussé. Mais, Hollander ne prend pas en compte le fait que son propre discours, que sa pensée, s'inscrivent aussi dans une sensibilité, sont soumis à l'affect. Sa représentation du monde, son sens de la culture, sont remplis d'affects et créent une violence dans la représentation, dans la culture. Hollander ne voit pas qu'il fait partie intégrante de cette *bullshit* sentimentale, tandis que Ginsberg essaie de s'en sortir, de trouver une manière de vivre mieux.

On peut donc observer comment toute une part de l'institution, de la critique littéraire, se positionne dans le sens de Lionel Trilling. La forme qu'il véhicule, toute son idéologie, domine d'entrée de jeu la réception de *Howl*. Les commentateurs adhèrent à sa vision et voient *Howl* comme un texte destructeur, un texte qui attaque la culture, qui fait régresser la civilisation. Il faut comprendre, dans cette première réception, qu'il y a un décalage entre le poème de Ginsberg et les attentes de l'époque. *Howl* est reçu dans un contexte où la poésie est très idéalisée, académique, formalisée. Ginsberg écrit un texte qui sort des attentes littéraires, formelles. Il parle ouvertement de sexualité, de ses émotions, dans une forme personnelle, sans se cacher, sans se censurer. Il parle de choses qui demeuraient alors cachées, rejetées, qui n'avaient pas leur place dans la poésie, dans la représentation. Le débat tourne autour de comment représenter, quoi représenter, quoi ne pas représenter. *Howl* et les écrits *beats* vont chercher à tout inclure dans la représentation, à tout représenter. Ils cherchent à libérer la représentation, à libérer le sujet, d'une sorte de rejet, de violence. Cette quête est d'abord complètement incomprise de la critique.

Dans ce contexte apparaît une tout autre réception de *Howl*. Des *individus* vont commencer à recevoir *Howl* différemment du discours institutionnel, du sens véhiculé par Trilling. Ils ne verront plus dans *Howl* de la violence, mais une dénonciation de cette violence,

la violence d'une culture qui rejette, qui détruit les esprits. C'est ce que Kenneth Rexroth essaie de faire ressortir dans un article où il interprète la réception critique de *Howl* :

Allen Ginsberg's *Howl* is much more than the most sensational book of poetry of 1957. Nothing goes to show how square the squares are so much as the *favorable* reviews they've give it. "Sustained shrieks of frantic defiance," "single-minded frenzy of a raving madwomen," "paranoid memories," "childish obscenity"—they think it's all *so* negative. [...] "The Poetry of the New Violence"? It isn't at all violent. It is *your* violence it is talking about. It is Hollywood or the censors who are obscene. It is Dulles and Khrushchev who are childishly defiant. It is the "media" that talk with single-minded frenzy of a riving madwoman. Once Allen is through telling you what you have done to him and his friends, he concerns himself with the unfulfilled promises of *Song of Myself* and *Huckleberry Finn*, and writes a sutra about the sunflower that rises from junk heap of civilization...your civilization. Negative? "We must love one another or die." It's the "message" of practically every utterance of importance since the Neolithic Revolution. What's so negative about it? The fact that we now live in the time when we must either mind it or take the final consequences? Curiously, the reviewers never noticed—all they saw was "total assault."<sup>46</sup>

Rexroth fait ressortir le problème qui entoure la réception critique de *Howl*. Il remarque que les critiques reçoivent *Howl* comme une attaque à la culture, comme de la violence, mais sans jamais prendre en considération la violence que la civilisation crée sur les individus. *Howl* sera ainsi reçu comme libérateur, comme un poème qui laisse de l'espace à l'autre, à ce qui est rejeté par la culture, un poème qui sort de la violence.

Avec le temps, *Howl* va entraîner un changement dans l'horizon d'attente de la culture. Le texte va venir parler personnellement à des particuliers et leur éveiller un tout nouveau sens de soi, une possibilité d'aspirer à un sens du monde moins limité, plus libre. Il va servir de modèle et d'inspiration à tout un mouvement de contre-culture aux États-Unis et à travers le monde. Des individus vont commencer à sortir de la culture, du rêve américain, pour essayer de retrouver un rapport au monde plus naturel, plus libre, un lien avec le Tout. Les

---

<sup>46</sup> Kenneth Rexroth, « San Francisco Letter », *Evergreen Review* (été 1957), dans OP, 32.

mouvements hippies, *Peace and Love*, des années soixante et soixante-dix descendent directement de *Howl* et des suites du mouvement Beat. La critique littéraire va finalement reconsidérer les mérites de *Howl* et des écrits *beats*. Trilling va ajouter les poèmes *A Supermarket in California* et *To Aunt Rose* à son anthologie *The Experience of Literature* (1967), qui sera utilisée mondialement comme manuel de référence. Hollander va aussi revenir sur ses propos<sup>47</sup>. *Howl* va progressivement intégrer le canon littéraire et devenir un texte fondamental.

---

<sup>47</sup> Hollander, « Addendum (February 1984) », dans OP, 28.

## Chapitre 2 : L'esprit poétique

### 1. La place du poète

J'ai fait ressortir, à travers la réception historique de *Howl*, comment les *beats* étaient en rupture avec les attentes littéraires de leur époque. Au lieu de travailler à partir des codes poétiques préétablis, ils ont cherché à ce que la poésie inclue tout, qu'elle soit le réceptacle du Tout. Il faut voir que les *beats* ont une manière d'aborder la poésie qui redéfinit, par rapport à la tradition, le rapport du particulier avec l'universel. Dans la tradition, le poète est celui qui, dans ce monde-ci, parle pour la transcendance, c'est-à-dire qu'en tant que particulier, il a accès à l'universel. Dans cette conception, l'universel est quelque chose qui se tient séparément, qui existe en dehors du monde, en dehors du particulier. Le poète est alors perçu comme une sorte d'intermédiaire, de liaison, avec cet espace de transcendance. Les *beats* ont une tout autre façon de comprendre le rapport entre le particulier et l'universel qui remet en question la tradition. En fait, les *beats* ne voient pas l'universel comme étant séparé du particulier. Dans leur vision, l'universel est partout, l'universel est dans tout, tout porte l'universel en soi. C'est une tout autre vision de l'esprit, de la transcendance et une reconfiguration de la place du poète et du particulier dans le monde.

Effectivement, dans la tradition, le poète est un individu qui a accès à la transcendance, c'est-à-dire qu'il accède à quelque chose qui va au-delà de soi, qui le dépasse, qui le transcende. Dans son essai *Le combat avec le démon* (1925), Stefan Zweig réfléchit à cette question. Il s'intéresse à la vie de trois écrivains : Kleist, Hölderlin et Nietzsche. Il remarque comment un ailleurs vient habiter ces derniers :

Quelque chose d'extra-humain agit en eux, une force au-dessus de la leur et à laquelle ils se sentent soumis; ils n'obéissent pas (ils s'en aperçoivent, effarés, dans leurs rares moments de lucidité) à leur volonté, ce sont des possédés, des esclaves d'une puissance supérieure d'un démon<sup>48</sup>.

Et plus loin, il ajoute :

Hölderlin, Kleist et Nietzsche sont les types allemands les plus représentatifs du poète terrassé par le démon. Quand un artiste se trouve dans ce cas, il en naît un art particulier, qui jaillit comme une flamme, un art fait d'ivresse, d'exaltation, de fièvre, de fureur, d'élan spasmodiques de l'esprit qui n'appartiennent d'habitude qu'au pythique et au prophétique; le premier indice de cet art c'est toujours l'exagération, la démesure, l'éternel désir de se dépasser, d'atteindre l'infini. Tous trois sont de cette race prométhéenne qui force les cadres, brise les barrières de la vie et se détruit elle-même dans la passion et l'excès : le regard étrange et fiévreux du démon flamboie au fond de leurs yeux, le démon parle par leurs lèvres. Il parle même encore en eux lorsque ces lèvres sont muettes, quand leur cerveau est éteint, quand leur corps est mourant; jamais l'hôte effroyable qui les habite n'est plus visible qu'au moment où leur âme se déchire, écartelée par l'excès de souffrance, et que la vue y plonge par la déchirure jusque dans les profondeurs les plus intimes. C'est justement à l'heure où sombre leur esprit que la puissance démoniaque cachée en eux se révèle soudain d'une façon plastique<sup>49</sup>.

Zweig veut illustrer comment le poète et l'écrivain accueillent quelque chose qui provient d'ailleurs, un ailleurs inconscient, autre, étranger au *moi*. Il se sert de l'image du démon pour faire ressortir cette dimension autre, étrangère, qui se manifeste, qui parle à travers l'écrivain. On retrouve aussi cette image du démon chez les Grecs. En effet, le démon apparaît souvent, dans la tradition grecque, comme une sorte d'intermédiaire entre les hommes et les dieux, entre les hommes et le monde divin. Dans *L'Apologie de Socrate*, Socrate parle de son *daimôn*, une petite entité intérieure qui vient lui chuchoter des réponses, qui vient lui porter conseil, qui l'aide à répondre à ses questions. Zweig reprend l'image du démon pour montrer comment l'écrivain s'ouvre à une dimension qui dépasse le *moi*, qui dépasse les limites formelles de la raison, du sens. Le *moi* implique une forme de contrôle, de maîtrise de soi. Le

---

<sup>48</sup> Stefan Zweig, *Le Combat avec le démon : Kleist, Hölderlin, Nietzsche* (Paris: Le Livre de poche, 2004), 9.

<sup>49</sup> Ibid., 10-11.

poète, tel que le décrit Zweig, se détache, se défait de ces barrières de l'*ego*, du *moi*; il sort de cette maîtrise de soi, de ces limitations du *moi*, en ce sens qu'il va se perdre, se fondre dans quelque chose d'autre, d'étranger; il accède à une dimension qui le dépasse.

Dans une optique un peu différente, Rimbaud aborde aussi cette relation du poète avec la transcendance. Dans une lettre qu'il adresse à son professeur, Rimbaud explique les raisons qui l'amènent à quitter le collège et à se consacrer à sa vie de poète :

Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi? Je veux être poète, et je travaille à me rendre *Voyant* : vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurais presque vous expliquer. 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. Ce n'est pas du tout ma faute<sup>50</sup>.

Dans l'optique de Rimbaud, le poète est un *Voyant*, c'est-à-dire qu'il accède à quelque chose, une dimension qui normalement n'est pas visible, n'est pas accessible. Pour Rimbaud, cette vision du poète implique ce qu'il nomme le *dérèglement de tous les sens*. En fait, Rimbaud veut parler d'une sorte de disparition de soi, d'effacement de soi, qui élargit la perception, la vision du poète. Le poète plonge dans l'inconnu, dans quelque chose d'autre, d'étranger. Cette disparition, ce dérèglement, permet au poète d'accéder à quelque chose qui le dépasse, une dimension qui dépasse les limites de l'homme, de la culture, du sens, une dimension qui va au-delà de ces limites, de ces frontières, qui remet en question le sens de soi, qui bouleverse le sens de soi.

Dans la tradition, on a donné un nom à ce *dérèglement de tous les sens*, à cette vision du poète, on l'a appelé l'inspiration. Étymologiquement, le mot *inspiration* vient du latin

---

<sup>50</sup> Arthur Rimbaud, « Lettres dites du voyant », *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations* (Paris : Gallimard, 1999), 84.



*afflatus* qui signifie « breathing in<sup>51</sup> » ou, en français, *le souffle qui entre en soi*. D’abord, le sens du mot *inspiration* est lié à la respiration, au souffle qui entre dans les poumons. En même temps, le terme concerne une dimension spirituelle, quelque chose qui est lié à l’esprit. Dans la tradition, cette inspiration, ce souffle, est associée à Dieu, au fait que Dieu entre en soi. On peut lire dans la Genèse : « L’Éternel Dieu forma l’homme de la poussière de la terre, il souffla dans ses narines un souffle de vie et l’homme devint un être vivant<sup>52</sup>. » En fait, dans la tradition, on conçoit l’inspiration comme une liaison avec le monde divin, c’est-à-dire que l’universel se veut quelque chose de séparé du particulier. On interprète l’inspiration, *le dérèglement des sens*, l’enthousiasme du poète, comme étant la divinité, le souffle, qui entre en soi, l’universel qui se manifeste dans le particulier.

Cette conception de l’inspiration remonte jusque dans l’Antiquité. Chez les Grecs, le poète est vu comme une sorte d’intermédiaire par lequel les dieux entrent en relation avec le monde humain. Le poète demande aux muses, les déesses de l’inspiration, de l’inspirer. Il cherche à ce que la divinité se manifeste à travers lui, qu’elle parle à travers lui. En fait, les Grecs associent l’inspiration à un état de *folie poétique*, d’*extase poétique*, dans lequel le poète est possédé par une divinité. On peut lire dans *Les Lois* de Platon : « Il est, législateur, un vieux mythe, que nous ne cessons de raconter et qui obtient l’agrément de tous les autres hommes. Il veut que le poète, lorsqu’il est installé sur le trépied de la Muse, ne soit plus dans son bon sens, mais que, à la façon d’une source, il laisse couler sans contrainte tout ce qui

---

<sup>51</sup> T.V.F. Brogan, « Inspiration », *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger et T. V. F. Brogan (Princeton: Princeton University Press, 1993), 609-610.

<sup>52</sup> *La Sainte Bible*, trad. Louis Segond (Montréal: Société biblique canadienne, 1989), 10.

afflue<sup>53</sup>. » Cette folie, cette dimension autre, étrangère de l'inspiration, est associée à la présence du divin à l'intérieur du poète, au divin qui se manifeste à travers le poète.

Le poète a une fonction similaire à celle de l'oracle chez les Grecs. Tous les deux ont accès à une dimension autre qui dépasse le monde humain, une dimension qui est associée au divin. En fait, l'oracle a la capacité de prédire ce qui va arriver. Il voit dans le futur, c'est-à-dire qu'il accède à un temps qui dépasse les limites de l'homme, à quelque chose d'illimité, qui remet en question les notions de temps et d'espace de l'homme, et qui lui permet de faire des présages, des prémonitions, des prédictions, de prédire ce qui va arriver. Ces présages, ces prémonitions sont associés aux dieux. Ce sont les dieux qui parlent au monde humain à travers l'oracle. C'est aussi le cas des devins. Les devins ont une puissance divinatoire; ils peuvent accéder à une dimension autre, qui dépasse les limites humaines, ce qui leur permet de faire des présages, des prémonitions. Un des oracles les plus importants dans la mythologie grecque est Tyrésias. Les hommes s'y réfèrent pour obtenir des réponses à leurs questions. On peut remarquer que l'oracle n'a pas le contrôle sur ses prédictions. Il n'est qu'une sorte de portail, d'intermédiaire, entre le monde humain et le monde divin. Le poète se place à côté de l'oracle et du devin, en ce sens qu'il est un particulier qui entre en relation avec les dieux, avec l'universel, qui se veut séparé du monde humain.

Dans la tradition hébraïque, celle de la Bible, le poète a un rôle étroitement lié à celui du prophète. Les prophètes font des prophéties, c'est-à-dire que, un peu comme l'oracle, ils voient l'avenir, ils prédisent le futur. Le prophète a accès à un point de vue qui dépasse l'homme, un point de vue qui bouleverse le temps, où l'avenir est accessible à partir du

---

<sup>53</sup> Platon, *Les Lois : Livres I à VI*, trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau (Paris: Flammarion, 2006), 244.

présent, où l'avenir et le présent sont ensemble. Dans l'*Ancien Testament*, ces visions prophétiques sont associées à Dieu, au message de Dieu. Le prophète est considéré comme un porte-parole de Dieu, un particulier qui parle pour Dieu. Il a une fonction très importante, car c'est lui qui permet un lien entre Dieu et les hommes. Il permet la transmission du message de Dieu parce qu'il n'implique pas son *moi*, son *ego*; il n'interfère pas entre les hommes et Dieu, ce qui permet un passage direct, sans interférence. Il laisse parler Dieu à travers soi.

Cette tradition du poète est tout à fait liée au mouvement Beat. Ginsberg et les *beats* se voyaient dans cette lignée du poète, du prophète, du voyant. Ils considéraient qu'ils entretenaient un rapport particulier avec la transcendance. Dans leurs textes, les *beats* font souvent référence aux poètes de la tradition pour montrer qu'ils connaissaient bien la tradition poétique et qu'ils étaient concernés par les mêmes enjeux que ces poètes. Par exemple, dans les premiers vers de son poème *Kaddish*, Ginsberg fait référence au poème *Adonais* (1821) de Shelley :

Strange now to think of you, gone without corsets & eyes, while I walk on  
the sunny pavement of Greenwich Village.  
downtown Manhattan, clear winter noon, and I've been up all night, talking,  
talking, reading the Kaddish aloud, listening to Ray Charles blues  
shout blind on the phonograph  
the rhythm the rhythm—and your memory in my head three years after—  
And read Adonais' last triumphant stanzas aloud—wept, realizing  
how we suffer—  
And how Death is that remedy all singers dream of, sing, remember,  
prophesy as in the Hebrew Anthem, or the Buddhist Book of An-  
swers—and my own imagination of a withered leaf—at dawn—  
Dreaming back thru life, Your time—and mine accelerating toward Apoca-  
lypse,<sup>54</sup>  
[...]

---

<sup>54</sup> Ginsberg, CP, 217.

Cette référence au poème de Shelley, dans le contexte de ce poème, est très significative. *Adonais* est un poème reconnu dans la tradition poétique pour exprimer un rapport à la transcendance. Il existe toute une tradition poétique qui aborde cette question du rapport entre le particulier et l'universel. Le poème de Shelley, qui prend comme point départ *Adonai*, le nom prononcé par les Hébreux quand ils disent *Yahveh*, le Seigneur, montre bien comment on a compris cette question dans la tradition. Prenons la dernière strophe d'*Adonais*, les « last triumphant stanzas » auxquelles se réfère Ginsberg :

The breath whose might I have invoked in song  
Descends on me; my spirit's bark is driven,  
Far from the shore, far from the trembling throng  
Whose sails were never to the tempest given;  
The massy earth and sphered skies are riven!  
I am borne darkly, fearfully, afar;  
Whilst, burning through the inmost veil of Heaven,  
The soul of Adonais, like a star,  
Beacons from the abode where the Eternal are.<sup>55</sup>

Le poème de Shelley s'inscrit dans une conception traditionnelle qui place l'universel à l'extérieur, séparé du particulier. Shelley se sert des termes de la tradition pour aborder l'inspiration du poète. Le souffle descend sur soi, sur le poète. L'esprit est conduit, en ce sens que ce n'est plus *moi* qui contrôle; il y a une disparition du *je*. Le souffle divin prend le contrôle. Le particulier et l'universel sont liés ensemble. Shelley cherche à exprimer un état dans lequel ce n'est plus la volonté qui contrôle, un rapport entre le particulier et l'universel. Il le fait dans une conception qui a défini l'activité et la création poétique occidentale.

Les *beats* vont partir de cette tradition et relire cette tradition poétique, c'est-à-dire qu'ils vont en faire quelque chose de complètement différent. En fait, les *beats* repensent complètement le rapport entre le particulier et l'universel. Ils ne conçoivent plus l'universel

---

<sup>55</sup> Percy Bysshe Shelley, *Poèmes*, trad. Madeleine L. Cazamian (Paris: Aubier Éditions Montaigne, 1960), 250.

comme quelque chose qui se tient en dehors du monde, quelque chose de séparé du particulier. Ils voient le particulier et l'universel ensemble, dans un Tout.

## **2. Une expérience hallucinatoire-mystique classique**

### **Une lecture de Blake**

Pour Ginsberg, cette nouvelle manière de voir, ce renversement, vient d'une expérience particulière, personnelle, qu'il a eue en lisant William Blake. Ginsberg a vécu une expérience qui a bouleversé son rapport à la tradition. Il a lu un poème de Blake et, pendant sa lecture, il a expérimenté un moment mystique, un moment dans lequel sa particularité, son *moi*, sont allés se perdre, se dissoudre dans la totalité. Son expérience est liée à la lecture particulière qu'il a faite de Blake. Elle se veut un moment fondateur qui l'a amené à changer sa manière de voir, de penser la relation entre le particulier et l'universel.

Ginsberg a beaucoup fait référence à son expérience. Il l'a décrite notamment lors d'une entrevue qu'il a réalisée pour le *Paris Review* en 1965<sup>56</sup>. Ginsberg y raconte d'abord le contexte de son expérience. Celle-ci s'est produite dans son appartement à Harlem en 1948, bien avant qu'il écrive *Howl*. Il était étendu sur son lit et regardait à travers la fenêtre quand il est tombé sur un poème de Blake, *Ah! Sun-Flower*. Il connaissait bien ce dernier pour l'avoir lu à plusieurs reprises, mais, pendant cette lecture particulière, le poème provoqua quelque chose de différent en lui. Ginsberg explique avoir entendu la voix de Blake qui s'adressait à lui, personnellement, pendant qu'il lisait le poème. Il résume son expérience dans l'un de ses essais :

---

<sup>56</sup> Entrevue avec Thomas Clark enregistrée en juin 1965 et publiée dans le *Paris Review* (printemps 1966).

[...] heard his [Blake] voice commanding and prophesying to me from eternity, felt my soul open completely wide all its doors and windows and the cosmos flowed thru me, and *experienced* a state of altered apparently total consciousness so fantastic and science-fictional I even got scared later, at having stumbled on a secret door in the universe all alone<sup>57</sup>.

Comme l'indique ce passage, Ginsberg essaie de saisir son expérience, d'exprimer ce qu'il a vécu. On voit, d'abord, qu'il est confronté à un problème : son expérience est quelque chose qui le dépasse, qui échappe au langage. Ce n'est pas quelque chose qu'il maîtrise, qu'il peut maîtriser dans le langage, mais quelque chose qui implique une disparition de soi, un *moi* qui disparaît, qui se dissout, qui se perd dans la totalité.

Dans son entrevue, Ginsberg essaie de mettre des mots sur son expérience, mais on voit qu'il est pris dans tout un langage qui appartient à la tradition. C'est le cas dans l'extrait suivant : « [...] this vision or this consciousness, of being alive into myself, alive myself unto the Creator. As the son of the Creator—who loved me, I realized, or who responded to my desire, say. It was the same desire both ways<sup>58</sup>. » On voit ici que Ginsberg utilise tout un langage qui appartient à une tradition monothéiste qui sous-tend la pensée, la culture et la tradition occidentale. Tout comme Saint Jean de la Croix, dont la poésie offre un microcosme poétique de cette vision, Ginsberg décrit l'union de son désir, de sa particularité, avec le Créateur, avec Dieu. Il utilise un langage qui sépare le particulier et l'universel, qui place l'universel à l'extérieur, séparé de soi, mais, tout au long de l'entrevue, on peut voir que Ginsberg essaie de dire quelque chose qui n'est pas la tradition, qui se détache de cette conception traditionnelle.

---

<sup>57</sup> Ginsberg, DP, 138.

<sup>58</sup> Ginsberg, *Spontaneous Mind : Selected Interviews, 1958-1996*, ed. David Carter (New York: HarperCollins, 2001), 37.

En effet, Ginsberg cherche à exprimer une vision différente de l'esprit, de la transcendance. Cette nouvelle vision apparaît notamment dans un passage dans lequel il tente de décrire son expérience :

What I was speaking about visually was, immediately, that the cornices in the old tenement building in Harlem across the backyard court had been carved very finely in 1890 or 1910. And were like the solidification of a great deal of intelligence and care and love also. So that I began noticing in every corner where I looked evidence of a living hand, even in the bricks, in the arrangement of each brick. Some hand placed them there—that some hand had placed the whole universe in front of me. That some hand had placed the sky. No, that's exaggerating—not that some hand had placed the sky but that the sky was the living blue hand itself. Or that God was in front of my eyes—existence itself was God. Well, the formulations are like that—I didn't formulate it in exactly those terms, what I was seeing was a visionary thing, it was a lightness in my body . . . my body suddenly felt light, and a sense of cosmic consciousness, vibrations, understanding, awe, and wonder and surprise. And it was a sudden awakening into a totally deeper real universe than I'd been existing in<sup>59</sup>.

On voit ici que Ginsberg essaie de se défaire, de se libérer de tout un langage qui appartient à la tradition. Il cherche à se défaire d'une conception traditionnelle qui sépare le particulier et l'universel, qui place l'universel en dehors du monde. Il cherche des mots, du langage pour exprimer autre chose, quelque chose qui n'appartient pas à la tradition. En fait, Ginsberg tente d'exprimer une sorte d'Unité du monde dont il fait partie. Il explique que « the spirit of the universe was what I was born to realize<sup>60</sup> ». En parlant de l'*esprit de l'univers*, Ginsberg essaie d'exprimer une vision dans laquelle tout est lié ensemble dans un même Tout, une vision dans laquelle l'universel est partout, dans tout.

Pour décrire la voix de Blake qu'il entend pendant son expérience, Ginsberg utilise l'image d'une voix de roche, « a voice of rock<sup>61</sup> ». Cette image est très parlante de sa vision du poète comme un rapport à l'esprit, au Tout. Pour Ginsberg, cette *voix de roche* n'est pas

---

<sup>59</sup> Ibid., 37-38.

<sup>60</sup> Ibid., 37.

<sup>61</sup> Ibid., 36.

quelque chose d'universel qui est séparé du monde, à extérieur au monde. La roche fait partie du monde, du Tout, elle incarne la totalité. La voix que Ginsberg décrit, la voix du poète, est universelle parce qu'elle incarne la totalité. Dans cette vision, il n'y a pas de séparation entre l'universel et le particulier, entre l'esprit et la matière; ils sont ensemble, dans un même Tout. L'esprit n'est pas quelque chose qui existe séparément; l'esprit est dans tout; l'esprit et la matière font Un. Ginsberg ajoute : « the apparitional voice, in the room, woke me further deep in my understanding of the poem, because the voice was so completely tender and beautifully...ancien<sup>62</sup>. » En fait, Ginsberg trouve que la voix est douce, ancienne et belle parce qu'il n'y a pas de violence, pas de rejet dans cette voix; elle accueille tout, elle accueille la totalité, elle accueille tous les temps, tous les espaces. C'est cet accueil qu'il trouve beau dans la voix. Ce n'est pas un idéal de beauté qui existe en dehors du monde. La voix accueille sa particularité, accueille ses sentiments, peu importe la forme de ses sentiments; elle accueille son *moi*, qui est l'universel, la Totalité.

Il faut voir que l'expérience de Ginsberg est liée à la lecture, à l'interprétation particulière qu'il a faite de Blake. Blake avait une conception de la transcendance qui appartient à la tradition, une conception qui présuppose un idéal transcendant séparé du monde humain. Ginsberg en a fait une lecture différente. Il a vu chez Blake, dans sa poésie, l'expression de quelque chose qui n'est pas la tradition, qui ne sépare pas le particulier et l'universel, mais qui les voit ensemble, liés, dans un Tout. Cette vision apparaît dans les premiers vers d'*Auguries of Innocence* de Blake :

---

<sup>62</sup> Ibid., 37.



To see a World in a Grain of Sand  
And a Heaven in a Wild Flower  
Hold Infinity in the palm of your hand  
And Eternity in an hour<sup>63</sup>

Ginsberg ne reçoit pas ce poème dans le sens de la tradition. Dans sa compréhension, le Grain de sable n'est pas qu'une métaphore, qu'une image du Monde, c'est-à-dire que le Grain de sable fait partie intégrale du Monde, de l'Universel; le Grain de sable et le Monde coexistent dans un ensemble. La particule de sable fait corps avec le monde, elle incarne le monde, elle incarne la totalité. Le Grain de sable permet à Ginsberg de voir ce Monde parce qu'il aperçoit le Grain de sable enchevêtré dans le Monde, dans la totalité. C'est une vision dans laquelle chaque grain de sable porte l'univers, porte le Tout. C'est aussi le cas avec la Fleur sauvage. Ginsberg ne voit pas le Paradis au Ciel, séparé de la Fleur sauvage. Il les voit ensemble. La Fleur sauvage incarne le Paradis, elle est à même le Paradis. Le Paradis n'est pas *ailleurs*, dans un monde à l'extérieur du monde humain. Il est dans le monde, dans le Tout; le Paradis est partout. C'est une manière complètement différente de voir le Paradis, de voir l'Universel. L'infini se tient dans la paume de la main et l'éternité dans une heure. Dans le particulier, il y a l'éternité, il y a l'infini, il y a le Tout. Le particulier porte tous les temps, tous les espaces, il porte le Tout. C'est une tout autre vision du monde dans laquelle l'universel est partout, dans un ensemble qui englobe tout, qui englobe tous les temps, tous les espaces.

C'est cette vision qu'expérimente Ginsberg en lisant *Ah! Sun-flower*. Il voit le particulier et l'universel ensemble, mais, en même temps, il y a une sorte de quête qui s'y rajoute :

---

<sup>63</sup> William Blake, *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, ed. David V. Erdman (New York: Anchor Books, 1982), 490.

Ah Sun-flower! weary of time,  
Who countest the steps of the Sun:  
Seeking after that sweet golden clime  
Where the travellers journey is done.

Where the Youth pined away with desire,  
And the pale Virgin shrouded in snow:  
Arise from their graves and aspire,  
Where my Sun-flower wishes to go.<sup>64</sup>

Dans le poème, le tournesol est « weary of time ». Il est fatigué du temps, las du temps, abattu, épuisé, à force de compter les pas du soleil. Le jeune homme languit, il est consumé de désir, et la vierge, pâle, est couverte d'un linceul de neige. Le tournesol, le particulier, est en quête du « sweet golden clime », d'un doux séjour doré, de l'été prochain, où le voyage s'achève, où les peines des voyageurs se terminent. Il met toute son énergie, mais il n'y arrive pas. Il est séparé de l'universel. Le particulier se meurt. Dans la tradition, on verrait ce « sweet golden clime », ce lieu « where the travellers journey is done », comme quelque chose de séparé du monde. Mais Ginsberg interprète le poème différemment. Dans sa vision, le *sweet golden clime* n'est pas séparé du monde. Il ne voit pas le tournesol séparé de l'universel, séparé du *sweet golden clime*. Il les voit ensemble, c'est-à-dire qu'il voit l'universel dans le tournesol, il voit le Tout dans le particulier, le particulier qui incarne le Tout. On peut constater que la fleur, qui compte les pas du soleil et qui est fatiguée du temps, est liée aux circonvolutions du soleil, au temps. Elle est enchevêtrée dans l'espace, dans le temps, dans le Tout. Le jeune et la vierge meurent et renaissent. Ils sont aussi imbriqués dans l'espace, dans le temps, dans le Tout. Ginsberg voit le tournesol qui se fatigue, qui se meurt, parce que le particulier conçoit l'universel comme quelque chose de séparé, d'éloigné; il se fatigue parce qu'il rejette le monde, il rejette l'universel qu'il porte en soi. Il faut comprendre qu'en lisant ce poème,

---

<sup>64</sup> Ibid., 25.

Ginsberg change sa vision. Il se met à voir le particulier et l'universel ensemble, dans un même Tout. Il ne voit pas ce *sweet golden clime* comme un lieu séparé. Il le voit dans tout, enchevêtré dans tout, dans la totalité, dans le *moi* universel, l'esprit universel, qui lie tout ensemble, qui englobe tous les temps, tous les espaces.

Après avoir lu quelques poèmes de Blake, l'expérience de Ginsberg se poursuit. Il va se promener dans une librairie où sa vision continue. Il explique :

[...] all of a sudden revealed to me at once in the faces of the people, and they all looked like horrible grotesque masks, grotesque because *hiding* the knowledge from each other. Having a habitual conduct and forms to prescribe, forms to fulfill. Roles to play. But the main insight I had at that time was that everybody knew. Everybody knew completely everything. Knew completely everything in the terms that I was talking about<sup>65</sup>.

Ginsberg change sa vision. L'universel n'est plus quelque chose à l'extérieur du monde. Chaque particulier porte l'universel en soi, dans ses sentiments, sa particularité. Mais Ginsberg voit dans le particulier, un *moi*, un *ego*, une culture qui rejette une part du monde, de soi-même. Il voit un *moi* qui présuppose quelque chose, une forme qui rejette, qui n'accueille pas la totalité. Il voit le particulier qui n'accueille pas cette totalité, son *moi* infini, son *moi* universel, qui est le Tout. Tout le monde, chaque particule, porte ce *moi* infini, cette totalité, mais le particulier est pris dans une identité, un *moi* limité, une barrière mentale, une forme, qui le coupe de soi, de ce qu'il est vraiment, de son lien avec l'univers.

Cette expérience se veut un changement de paradigme pour Ginsberg. Il se met à voir le particulier et l'universel ensemble. Il comprend son expérience personnelle comme quelque chose qui vaut pour tout le monde, une expérience de son *moi*, qui est le Tout, qui est

---

<sup>65</sup> Ginsberg, *Spontaneous Mind*, 42.

l'universel. Il voit l'universel en soi, dans sa particularité, dans son *moi* déshabillé de préconceptions, de présuppositions du *moi* égoïste qui rejette.

## **La nuit obscure de l'âme**

Afin de cerner de manière plus précise la pertinence et la nature de cette nouvelle vision poétique, il est important de comprendre la conception poétique qui représente le point de départ, la toile de fond, qui a mené aux transformations de Ginsberg. L'un des poètes qui articule le mieux cette conception est très certainement Saint Jean de la Croix. Son poème *Nuit Obscure* (1578) est reconnu dans la tradition pour exprimer une vision poétique, un rapport à la transcendance. Comme je l'ai indiqué plus haut, Ginsberg connaissait bien ce poème. Ginsberg se sert notamment de l'expression « dark night of the soul<sup>66</sup> », qui fait référence au poème de Jean de la Croix, pour aborder la relation du mouvement Beat avec la transcendance. Il utilise aussi tout un langage emprunté à Jean de la Croix pour décrire son expérience mystique. Il faut voir que, dans son poème, Jean de la Croix cherche à exprimer, à mettre en scène une expérience de disparition de soi, quelque chose qui concerne le rapport du particulier avec l'universel. Ce qu'il exprime rejoint, dans un certain sens, l'expérience de Ginsberg. En même temps, la poésie de Jean de la Croix s'inscrit dans une conception différente de Ginsberg, une conception du monde dans laquelle l'universel est séparé du particulier.

Dans l'entête qui sert de préambule à son poème, Jean de la Croix décrit *Nuit Obscure* comme des « Chants de l'âme qui se réjouit d'être arrivé au haut état de la perfection qui est

---

<sup>66</sup> Ginsberg, DP, 237.

l'union avec Dieu par le chemin de la négation spirituelle<sup>67</sup> ». En fait, *Nuit Obscure* est un poème sur l'âme. Jean de la Croix explique comment l'âme s'unit à Dieu. Le texte est écrit dans la perspective de l'âme qui raconte, à la première personne, comment elle va s'unir à Dieu. Cette union est véhiculée comme si c'était un rapport sensuel entre deux amants qui se liaient d'amour. Lisons le poème :

En une nuit obscure  
d'anxieuses amours embrasée  
oh l'heureuse fortune  
je sortis sans être remarquée  
ma maison déjà étant au repos

à l'obscur et sûre  
par le secret escalier déguisée  
oh l'heureuse fortune  
à l'obscur et sûre  
ma maison déjà étant au repos

en la nuit heureuse  
en secret nul ne me voyant  
ni moi ne regardant rien  
sans autre lumière ni guide  
que celle qui dans mon cœur brûlait

celle-ci me guidait  
plus sûrement que la lumière de midi  
au terme où m'espérait  
celui que moi je savais bien  
en lieu où nul ne paraissait

ô nuit qui me guidas  
ô nuit aimable plus que l'aube  
ô nuit qui joignis  
l'aimé avec l'aimée  
l'aimée en l'aimé transformée

en mon sein fleuri  
qu'entier pour lui seul je gardais  
là il resta endormi

---

<sup>67</sup> Jean de la Croix, *Poésies*, trad. Benoît Lavaud, ed. Bernard Sesé (Paris: Flammarion, 1993), 95.

et moi je le caressais  
et l'éventail des cèdres l'aérait

le souffle du créneau  
quand je dénouais ses cheveux  
de main sereine  
au cou me blessait  
et tous mes sens suspendait

et je restai et m'oublai  
le visage appuyai sur l'aimé  
tout cessa je m'abandonnai  
abandonnant mon souci  
entre les lis oublié<sup>68</sup>

Tout au long du poème, l'âme suit une sorte de parcours, de chemin, qui l'amène à s'approcher de sa disparition, de son union avec l'universel. Au début du poème, l'âme est « embrasée », dans « d'anxieuses amours »; elle est séparée de l'Universel. L'âme sort alors de chez elle et se retrouve dans une nuit obscure. La symbolique de la nuit obscure vient représenter le détachement de soi, les limites de soi qui se dissolvent, l'âme qui sort de la forme, d'un *moi* limité, pour aller à la rencontre de l'inconnu, de l'autre. En se détachant de soi, l'âme n'a plus d'« autre lumière ni guide », à part la lumière « qui [brûle] dans son cœur ». En fait, De la Croix cherche à exprimer un rapport à soi qui ne passe pas par la raison, par la volonté, par le *moi*, mais qui est plutôt intuitif. L'âme écoute sa lumière intérieure, elle écoute ses émotions, tout ce qu'elle sent en elle. Elle suit sa voie intérieure, son intuition profonde du monde. L'intuition est une forme de connaissance, de savoir, qui ne fait pas intervenir la raison, le *moi*. *Je* sais intuitivement quelque chose, mais *je* ne sais pas pourquoi *je* le sais, *je* n'arrive pas à l'expliquer. Au terme de ce parcours, l'âme retrouve Dieu qui l'attend « en lieu où nul ne paraît ». Il y a quelque chose de très sensuel, d'érotique, dans cette liaison. L'âme

---

<sup>68</sup> Ibid., 95-97.

embrasse Dieu; elle fait corps, elle communie avec Dieu. Jean de la Croix essaie d'exprimer un *moi* qui disparaît, qui se dissout dans l'universel. L'âme s'« oublie », s'« abandonn[e] », elle « abandonn[e] [s]on souci », « entre les lis oubliés ». L'âme se fond, se perd dans Dieu. Elle ne fait plus qu'Un avec Dieu. L'âme incarne Dieu, elle incarne l'Universel.

On peut remarquer comment cette disparition de soi, cette union du particulier avec l'universel, chez Jean de la Croix, s'articule sous la forme d'un récit, d'un voyage. En fait, la thématique du voyage est tout à fait commune dans la tradition pour exprimer une vision poétique. C'est le cas notamment dans *La Divine Comédie* de Dante. Au début de *L'Enfer*, Dante se retrouve dans un égarement spirituel, séparé de l'universel : « Au milieu du chemin de notre vie/je me retrouvai par la forêt obscure/car la voie droite était perdue<sup>69</sup>. » Il rencontre le poète Virgile, qui se propose de le guider dans son cheminement personnel, spirituel. Il embarque dans un voyage, un parcours initiatique qui l'amène à traverser l'enfer et le purgatoire, pour arriver à la félicité, la béatitude, la délivrance, à Dieu, qui se situe au paradis. Avant la modernité, les poètes expriment la vision poétique, la dissolution de soi, sous la forme d'un récit, d'une narration, parce qu'ils conçoivent l'universel comme quelque chose de séparé, d'éloigné du particulier. En voyant Dieu séparé, au ciel, dans les nuages, les poètes sont amenés à raconter comment le particulier se lie à l'universel, c'est-à-dire qu'ils racontent une histoire. Ils arrangent les choses de manière temporelle, dans une progression, une histoire. Ils organisent le monde en créant des séparations, des distinctions entre les êtres, entre les choses. On voit très bien cette conception chez Jean de la Croix où l'âme, qui est d'abord séparée de l'Universel, suit un chemin qui l'amène à s'approcher de l'Universel, à s'approcher de sa disparition. Jean de la Croix raconte le parcours de l'âme qui progresse dans

---

<sup>69</sup> Dante, *La Divine Comédie*, trad. Jacqueline Risset (Paris: Flammarion, 2004), 25.

le temps et dans l'espace. Il raconte une histoire, c'est-à-dire qu'il arrange le temps et l'espace dans une progression, dans une histoire. Il raconte comment les choses, qui sont séparées, se mettent ensemble. Il organise le monde. Sa vision s'inscrit dans une vision historique du monde qui vient d'une conception qui place Dieu dans les nuages.

Ginsberg a une vision bien différente de celle de Saint Jean de la Croix. Ginsberg ne conçoit pas l'universel comme quelque chose de séparé, d'éloigné du particulier. Pour Ginsberg, l'universel est partout. Dans sa vision, le particulier et l'universel sont ensemble dès le départ, c'est-à-dire que tout est ensemble, enchevêtré ensemble, dans un même Tout. Cette vision s'articule très bien dans sa poésie. Dans ses poèmes, il ne raconte pas comment le particulier s'unit à l'universel. Pour Ginsberg, ces histoires sont des impositions de l'esprit. On arrange les choses en créant des séparations, des distinctions. Ginsberg ne veut pas raconter une histoire comme Jean de la Croix. Il ne cherche pas à organiser le temps et l'espace dans une progression. Il veut plutôt montrer comment tout est présent, en même temps, dans le même espace, dans le même temps. Ginsberg voit tout ensemble, tous les temps, tous les espaces, enchevêtrés les uns dans les autres. Il voit le passé et l'avenir ensemble, dans un même présent. Il voit l'universel dans tout. C'est une tout autre vision qui remet en question la conception poétique occidentale qui veut que l'universel soit quelque chose de séparé de soi, d'éloigné du particulier.

À partir de cette vision, de cette nouvelle manière de voir, Ginsberg est amené à se tourner vers le bouddhisme. Il cherche à intégrer sa vision poétique qui n'est pas une narration, mais il n'y a pas de place dans la tradition poétique occidentale pour l'accueillir. Le bouddhisme va offrir à Ginsberg des possibilités nouvelles de raconter cette histoire, ou plutôt, la possibilité de ne pas passer par cette narration, de ne pas raconter une histoire.



### 3. Un enseignement bouddhiste

#### L'esprit bouddhiste

La tradition poétique occidentale, je l'ai montré à travers la poésie de Saint Jean de la Croix, traîne tout un bagage conceptuel. C'est une tradition monothéiste qui considère la transcendance comme éloignée de l'individu. Cette conception, qui sépare le particulier et l'universel, amène les poètes à raconter une histoire. Elle les force à arranger le temps et l'espace dans une progression, à raconter comment le particulier se lie à l'universel. Cette tradition poétique, fondée sur l'idée que Dieu est séparé, que Dieu est dans les nuages, ne se limite pas seulement à la poésie, elle incarne toute une vision du monde. Dans cette vision occidentale, qui considère le particulier comme séparé de l'universel, l'accent est mis sur l'individu, sur le *moi*, comme quelque chose de séparé, une entité autonome, séparée du monde, séparée des autres. Pour les *beats*, toutes ces séparations du *moi*, ces distinctions du *moi*, sont des impositions de l'esprit, des constructions, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas l'essence, l'esprit véritable. Les *beats* ont une vision dans laquelle l'universel est partout. Dans leur vision, tout est lié ensemble, tout est mélangé, enchevêtré ensemble; tous les temps, tous les espaces, sont présents en même temps, sont omniprésents dans tout. Cette vision poétique, dans laquelle l'universel est partout, s'oppose à une vision du monde occidentale, qui considère l'individu comme quelque chose de séparé. Les *beats* vont chercher à se sortir de ce carcan du *moi*, à se défaire de cette conception du *moi*, d'une vision limitée, égoïste, d'une histoire, qui vient d'une conception qui place l'universel en dehors du monde. C'est dans cette optique qu'ils vont vers le bouddhisme. Le bouddhisme va leur offrir la possibilité d'aborder l'universel comme quelque chose qui appartient à tous, c'est-à-dire d'aborder le monde dans

un ensemble, dans un Tout, sans Dieu qui se place en dehors du monde, sans ces séparations arbitraires de l'esprit.

C'est d'abord Ginsberg qui s'est intéressé au bouddhisme. C'est lui qui a parlé du bouddhisme à Kerouac. Il a demandé à Kerouac de lui faire part de ses lectures sur le bouddhisme. Suite à cette demande, Kerouac a entrepris des recherches sur le bouddhisme qui se sont déroulées sur une période de 4 ans, entre décembre 1953 et mars 1956, parallèlement à l'écriture de ses romans qui constituent *The Duluoz Legend*. Il a lu *A Buddhist Bible* (1932) de Dwight Goddard, qui rassemble plusieurs textes bouddhistes traduits en anglais, dont « The Lankavatara Sutra » et « The Diamond Sutra ». Il a aussi parcouru plusieurs autres textes sacrés de la tradition bouddhiste. Tout au long de ses lectures, il a pris des notes qu'il réunissait dans des cahiers à spirales. Avec le temps, ces cahiers sont devenus une sorte de fourre-tout, un mélange de ses notes de lectures, de poèmes, de haïkus, de toutes sortes de choses qu'il a écrites dans une optique bouddhiste et qu'il destinait au départ à Ginsberg. Ses notes ont été rassemblées dans un recueil qu'il a appelé *Some of the Dharma*. Étrangement, le recueil n'a été publié que tout récemment, en 1997, les éditeurs n'y voyant que très peu d'intérêt.

Dans la préface de la traduction française de *Some of the Dharma*, Pierre Guglielmina s'est intéressé au rôle du bouddhisme dans le texte de Kerouac. Il a voulu faire ressortir comment le bouddhisme a joué un rôle fondamental dans l'écriture de Kerouac, dans sa vision du monde. Il écrit que « Kerouac est écrivain en guerre contre la pétrification du langage<sup>70</sup> ». En fait, Guglielmina cherche à montrer comment Kerouac essaie de se défaire, de se libérer de

---

<sup>70</sup> Kerouac, *Dharma*, trad. Pierre Guglielmina (Paris: Fayard, 2000), x.

toute une vision occidentale du monde, d'une vision qui impose des séparations entre soi et le monde, entre le particulier et l'universel. Il reprend un passage de Kerouac, « Tout écrit qui n'est pas une façon de s'éclairer soi-même pourrira comme un corps<sup>71</sup> », qu'il met en lien avec un passage de la Bible, « Toute parole qui brûle sans se consumer est éternelle<sup>72</sup> ». Cette mise en relation est très éclairante des motifs qui poussent Kerouac et les *beats* à se tourner vers le bouddhisme. Dans l'extrait de la Bible, il est question de quelque chose d'immuable, d'éternel, qui ne change pas dans le temps. En occident, tout se fonde sur cette idée que l'universel, que Dieu, est quelque chose de séparé, d'éloigné du particulier. En citant le passage de Kerouac, Guglielmina veut montrer comment toute la recherche de Kerouac rompt avec cette conception occidentale. Pour Kerouac, c'est une autre « façon de s'éclairer soi-même » dans laquelle l'universel est partout, en ce sens que tout porte l'universel, que tout porte le Tout. Dans cette vision, que Guglielmina définit comme un *melting pot*, « tout pourrit comme un corps ». C'est une vision dans laquelle tout est ensemble, interconnecté, interdépendant, inséparable.

À cet égard, le titre de *Some of the Dharma* est très significatif de cette approche du monde bouddhiste. *Some* veut dire *partie*. En même temps, on peut entendre *sum*, la totalité. Dans le même mot, la partie et la totalité coexistent, sont présents en même temps. Kerouac joue avec les mots pour nous laisser entendre le sens du Dharma, qui est un terme bouddhiste qui signifie « la loi ». Il veut montrer comment, dans le bouddhisme, la totalité et la partie sont ensemble, sont inséparables, dans un Tout. L'universel n'est pas quelque chose qui se tient séparément, qui est séparé du particulier; l'universel est dans tout.

---

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid.

Dans les premières pages de son ouvrage, Kerouac explique bien les fondements bouddhistes de cette vision :

The Impermanence of (all) compound things (including entity, or atman). Buddha broke from the Hindus, from the atman principle of soul transmigrating eternally until Heavenly perfection; Buddha proclaims Nirvana of Nothingness beyond Heaven where the devas glory madly but suffer and are continually reborn because of falls and busts up there and drops<sup>73</sup>.

Dans ce passage, Kerouac explique comment le bouddhisme se différencie des autres traditions. L'essence du bouddhisme, l'esprit, n'est pas, comme dans la tradition hindouiste et les traditions abrahamiques, quelque chose qui se tient en dehors du monde. Dans le bouddhisme, il n'y a pas de Dieu séparé dans les nuages, au ciel; l'universel n'est pas quelque chose de séparé. Comme le précise Kerouac, « Bouddha proclame le Nirvana du Néant au-delà du Paradis », c'est-à-dire que, dans le bouddhisme, l'universel est dans tout, est partout. Dans cette vision d'inspiration bouddhiste, il n'y a rien qui se place en dehors du monde, au-dessus du monde, qui est séparé des autres. Tout appartient à la même totalité, c'est-à-dire que tout est interrelié, interdépendant. Il n'y a rien d'immuable; tout est impermanent, changeant, transitoire. Kerouac illustre bien cette vision en faisant un peu d'humour et des jeux de mots. Au ciel, les dieux se chicanent et baisent. Ils « se couvrent follement de gloire », et ils souffrent. Kerouac emploie des mots qui veulent dire plein de choses en même temps pour montrer que les dieux font partie du monde humain, que l'universel et le particulier sont ensemble. Il désacralise le ciel. Il essaie de se défaire de cette séparation qui place le paradis, l'universel, en dehors du monde. Il est en train d'opérer une reconfiguration du rapport entre particulier et universel. Tout est sacré, tout est universel, qui est la vérité pure du bouddhisme.

---

<sup>73</sup> Kerouac, *Some of the Dharma* (New York: Penguin Books, 1999), 19.

Dans la préface de l'édition originale de *Some of the Dharma*, David Stanford reprend une lettre que Kerouac envoie à Philip Whalen, un de ses amis avec qui il échange sur le bouddhisme :

Only two things to do, One, train our mind on the emptiness aspect of things, and, Two, take care of our body. Because all things are different appearances of the same emptiness. Just no more to it than that. And the knowing of this, that all things are different appearances of the same emptiness, this is bhikkuhood.....the continual striving to know it continually, and the consequent earnest teaching of it, this is bodhisattvahood.....and the perfect success in perfect and continual knowing of this so that it is no longer "knowing" but the Emptiness-hood itself, this is Buddhahood. The Path is knowing and struggling to know this<sup>74</sup>...

Comme le mentionne Kerouac, « all things are different appearances of the same emptiness ». En fait, pour Kerouac, notre perception nous fait voir les choses séparément, nous amène à créer des séparations, des distinctions, mais, dans l'approche de Kerouac, toutes ces distinctions sont des apparences, des constructions de l'esprit. La perception est prise dans un *ego*, une forme, qui vient d'une conception qui place l'universel en dehors du monde. Pour Kerouac et le bouddhisme, il n'est pas question de rejeter quelque chose, de rejeter le *moi*, mais plutôt de constater la nature illusoire du *moi*, de l'*ego*. Cette notion d'un *moi*, d'une entité autonome, d'un *ego*, est une illusion, une construction de l'esprit. Il n'y a pas de *moi*, d'*ego*, parce que tout est ensemble, tout fait partie de tout, du même corps, de la même totalité. Il n'y a rien qui est séparé, qui demeure dans le temps, un esprit inchangeable. Le *moi*, l'*ego*, sont des constructions qui nous sépare de nous-mêmes, du monde, qui est en nous.

Au début du recueil, on voit très bien comment Kerouac essaie de mettre en mot cette vision du monde bouddhiste :

---

<sup>74</sup> Ibid., xi.

The world and everything in it  
One vast body seen and hassled  
By sentient embodied thinking  
Bearers of Mind  
Which is the manifestation  
Of the tranquil and eternal  
Radiant bright Essence-  
Mind of perfect Purity  
Beyond all body  
Neither light nor eyes  
Alone reveal.  
Moveless mind sees motions,  
Yen, shape, shadow, clock;  
Changeless mind sees change,  
Reflections, Particles of Dust.<sup>75</sup>

Kerouac essaie d'exprimer une sorte d'Unité du monde dans laquelle il se dissout. Il veut montrer que l'esprit, l'essence du monde, l'universel, est partout, et qu'il se fond, qu'il se perd dans cette totalité. L'esprit immobile voit que tout est en mouvement. L'esprit inchangé voit que tout est changeant. Kerouac est en train d'articuler un point de vue complètement différent. Il y a une disparition du rapport sujet-objet. Ce n'est plus *moi* qui regarde le monde, mais *moi* qui est le monde; le monde regarde à travers *moi*, c'est-à-dire que *je* fais Un avec le monde. Il ajoute ensuite :

Buddhism is a return to the Original mind.

Return those shoes  
to the shoemaker  
Return this hand to my father  
This pillow to the pillowmaker  
Those slippers to the shop  
That wainscot to the carpenter,  
But my mind  
my tranquil and eternal Mind,  
Return it to whom?<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Ibid., 5.

<sup>76</sup> Ibid.

En même temps, on voit qu'il se défait d'une vision historique qui sépare le temps et l'espace. Kerouac n'emploie pas le « je ». Il y a une disparition du *je*, du *moi*. Il cherche à exprimer un *moi* qui se fond dans le Tout, qui se perd dans l'universel, dans la totalité. Les distinctions de temps et d'espace se fondent. Il montre comment tout se fait en même temps, comment toutes les choses se retournent en même temps, comment tous les temps sont liés les uns aux autres. On se perd. Le présent, le passé, le futur sont tous ensemble. Il y a une interdépendance, une inséparabilité, une impermanence du monde dans lequel il se dissout. Un peu plus loin, dans le même ordre d'idée, il ajoute :

Get rid of the contamination of valuing the taste of food""it's all the  
same in reality Of hearing the sound of music or noise  
Get rid of the contamination of valuing the taste of self\_---it's all the  
Same in reality\_---Of hearing the sound of yourself or others  
The tongue is in a diseased condition  
Eye sees fantastic blossoms in the air  
Your ego-personality is a pile of shit  
Raised high by your conception of it  
Personal attainment is the working-out of  
    this consequence of ego-birth, this fantasy,  
    into the all-fantastic social world  
Everybody rushing around selling their pile of shit  
What difference is there between shit and gold?  
Shit on gold---shit is gold---goldshit---shit.  
A car has no shit when it loses its compression,  
It is just a pile of shit  
Shit on shit

And honor mind.<sup>77</sup>

Kerouac se défait d'une perception qui appréhende le monde comme quelque chose de séparé. Pour lui, les sens sont pris dans un *ego* qui nous sépare du monde. Les sens nous font voir, entendre, sentir, toucher, goûter le monde comme quelque chose de séparé de nous. Mais la perception, les sens sont pris dans une conception, dans un *ego*, qui sépare le monde, qui nous

---

<sup>77</sup> Ibid., 26.

sépare du monde. Kerouac se libère de ces distinctions, de ces séparations. Pour lui, tout est ensemble. Il montre comment dans une odeur, il y a toutes les odeurs; dans un son, il y a tous les sons; dans une sensation, il y a le Tout, il y a le monde entier qui pénètre en soi, l'univers qui parle à travers soi, qui est l'universel. C'est une vision qui brise les séparations. Kerouac met tout ensemble. Dans sa vision, l'or et la merde, c'est la même chose, c'est une même chose. On valorise la voiture au détriment d'autre chose. Mais la voiture, c'est de la ferraille, ça rouille. La voiture ne vaut pas de la merde. Elle fait partie comme la merde du Tout, du grand Un, changeant, transitoire.

### ***Sunflower Sutra***

Je vais maintenant me concentrer sur un poème de Ginsberg qui montre très clairement les implications de cette vision poétique. Le poème qui m'intéresse est *Sunflower Sutra*, que Ginsberg a écrit en 1955 et publié dans *Howl and Other Poems*. Ce texte est particulièrement pertinent ici parce qu'il est une reprise, une réécriture, du poème de Blake *Ah! Sun-flower*. Dans son poème, on voit très bien les implications de sa lecture de Blake, de son expérience mystique de dissolution de soi, dans sa vision du monde. Il faut se rappeler comment Ginsberg fait une lecture tout à fait particulière de *Ah! Sun-flower*. Il a une vision dans laquelle le particulier et l'universel sont ensemble. Dans sa vision, l'universel est partout, c'est-à-dire que tout porte l'universel; le particulier porte l'universel; tout porte le Tout. C'est dans cette optique que Ginsberg reprend le tournesol de Blake. Il montre comment tout est imbriqué ensemble, comment toutes les choses, tous les temps, s'entrecoupent, comment tout fait partie de tout.



Ginsberg associe son poème aux sutras de la tradition bouddhiste. En fait, dans le bouddhisme, le sutra est un texte sacré; c'est un texte qui véhicule un enseignement, un savoir, qui concerne l'universel, le sacré, qui, dans le bouddhisme, est partout, est dans tout. La vision de Ginsberg est directement liée à cette compréhension bouddhiste du sacré, de l'universel. Ginsberg introduit aussi Kerouac dans son poème, ce qui n'est pas anodin. Les recherches de Kerouac dans le bouddhisme rejoignent sa vision. Les deux amis partageaient les mêmes préoccupations de l'esprit; ils se rejoignaient dans leur vision du Tout, du grand Un.

Cette vision se manifeste d'entrée de jeu dans le poème. Ginsberg introduit une vision dans laquelle tout est enchevêtré, mélangé ensemble :

I walked on the banks of the tincan banana dock and sat down under the huge shade of a Southern Pacific locomotive to look at the sunset over the box house hills and cry.

Jack Kerouac sat beside me on a busted rusty iron pole, companion, we thought the same thoughts of the soul, bleak and blue and sad-eyed, surrounded by the gnarled steel roots of trees of machinery.

The oily water on the river mirrored the red sky, sun sank on top of final Frisco peaks, no fish in that stream, no hermit in those mounts, just ourselves rheumy-eyed and hung-over like old bums on the river-bank, tired and wily.<sup>78</sup>

[...]

On peut remarquer comment il y a une connexion qui est créée entre les choses. Ginsberg veut montrer comment toutes les choses s'entrecoupent en même temps. La boîte de conserve, la banane, le quai sont liés à la locomotive et au soleil qui se couche au-dessus des maisons. Les deux compagnons sont entourés par un mélange de racines d'acier emmêlées des arbres de machinerie. On peut constater comment les arbres sont mélangés aux machines. Tout est mélangé, interrelié ensemble. Dans le poteau de fer rouillé, on peut voir l'usure du temps, le travail des hommes, on peut voir le Tout. L'eau huileuse reflète le ciel sur la rivière, le soleil

---

<sup>78</sup> Ginsberg, CP, 146.

se couche au-dessus du haut Frisco (San Francisco) lointain. Ginsberg cherche à articuler une vision dans laquelle tout est lié à tout, tout est enchevêtré ensemble, tout fait partie de tout. Il essaie de briser les distinctions de temps et d'espace pour montrer comment dans un espace, dans un instant, il y a tous les espaces, tous les temps, il y a le Tout.

Ginsberg insère, dans son poème, un tournesol, qui est une reprise du tournesol de Blake. En fait, pour Ginsberg, le tournesol se veut une sorte de point de fuite de l'univers, du Tout. On peut voir, à travers cette fleur, comment le particulier porte l'universel, porte le Tout :

[...]

Look at the Sunflower, he said, there was a dead gray shadow against the sky, big as a man, sitting dry on top of a pile of ancient sawdust—

—I rushed up enchanted—it was my first sunflower, memories of Blake—my visions—Harlem

and Hells of the Eastern rivers, bridges clanking Joes Greasy Sandwiches, dead baby carriages, black treadless tires forgotten and unretreaded, the poem of the riverbank, condoms & pots, steel knives, nothing stainless, only the dank muck and the razor-sharp artifacts passing into the past—

and the gray Sunflower poised against the sunset, crackly bleak and dusty with the smut and smog and smoke of olden locomotives in its eye—

corolla of bleary spikes pushed down and broken like a battered crown, seeds fallen out of its face, soon-to-be-toothless mouth of sunny air, sunrays obliterated on its hairy head like a dried wire spiderweb,

leaves stuck out like arms out of the stem, gestures from the sawdust root, broke pieces of plaster fallen out of the black twigs, a dead fly in its ear,

Unholy battered old thing you were, my sunflower O my soul, I loved you then!<sup>79</sup>

[...]

Comme celui de Blake, le tournesol de Ginsberg est une personnification de l'âme, un moyen pour parler de l'âme, de la relation entre l'âme et le monde, entre le particulier et l'universel.

Ginsberg reprend la poétique de Blake. Il décrit comment le tournesol est enchevêtré dans le

---

<sup>79</sup> Ibid.

monde, comment il incarne le monde. Il veut montrer que l'âme et le monde forment une chose, un esprit, qui est un Tout. Le tournesol est suspendu contre le soleil couchant. Il porte le smog, la suie, la poussière des locomotives du temps passé dans les yeux. Il porte le Tout; il porte tous les temps, tous les espaces; il porte l'universel. En même temps, ce tournesol, comme celui de Blake, est triste, il se brise, il se meurt. La fleur-du-soleil, elle a des piquants troubles écrasés et brisés comme une couronne cabossée, et une bouche-bientôt-édentée d'air ensoleillé, et une tête poilue comme une toile d'araignée en fil de fer desséché. On peut remarquer comment le lien du tournesol avec le monde, avec l'universel, avec le Tout, se brise, se meurt, est écrasé. Le lien naturel et doux du tournesol, son lien avec la nature, avec le Tout, est violenté, rejeté, détruit.

En fait, Ginsberg vient montrer comment le particulier, l'âme, sont pris dans une culture, dans un *moi*, qui n'accueille pas cette totalité, qui sépare le particulier et l'universel :

[...]

The grime was no man's grime but death and human locomotives,  
all that dress of dust, that veil of darkened railroad skin, that smog of cheek,  
that eyelid of black mis'ry, that sooty hand or phallus or protuberance  
of artificial worse-than-dirt—industrial—modern—all that civilization  
spotting your crazy golden crown—  
and those blear thoughts of death and dusty loveless eyes and ends and  
withered roots below, in the home-pile of sand and sawdust, rubber  
dollar bills, skin of machinery, the guts and innards of the weeping  
coughing car, the empty lonely tincans with their rusty tongues alack,  
what more could I name, the smoked ashes of some cock cigar, the  
cunts of wheelbarrows and the milky breasts of cars, wornout asses  
out of chairs & sphincters of dynamos—all these  
entangled in your mummied roots—and you there standing before me in the  
sunset, all your glory in your form!  
A perfect beauty of a sunflower! a perfect excellent lovely sunflower existence!  
a sweet natural eye to the new hip moon, woke up alive and

excited grasping in the sunset shadow sunrise golden monthly  
breeze!<sup>80</sup>

[...]

Ici aussi, on voit comment, dans la vision de Ginsberg, tout est mélangé, enchevêtré ensemble. Le tournesol est enchevêtré avec les machines, avec les voitures; il est pris dans l'argent en plastique, dans des pensées confuses de mort; il est imbriqué dans toute une culture; et il tousse; ses racines sont desséchées. En fait, Ginsberg montre comment le particulier, l'âme, sont pris dans une culture, dans un *moi*, qui sépare les choses, qui sépare le particulier et l'universel. En présupposant que l'universel se tient en dehors du monde, la civilisation occidentale, la culture moderne, rejette, abandonne toute une part du monde; elle se ferme à toute une part du monde, des sentiments, du particulier, de l'universel. Elle vient écraser la liaison naturelle du particulier avec le Tout, sa nature intérieure, sa vision libre, sa beauté intérieure. Ginsberg ajoute :

[...]

Poor dead flower? when did you forget you were a flower? when did you  
look at your skin and decide you were an impotent dirty old locomotive?  
the ghost of a locomotive? the specter and shade of a once  
powerful mad American locomotive?

You were never no locomotive, Sunflower, you were a sunflower!

And you Locomotive, you are a locomotive, forget me not!<sup>81</sup>

[...]

En voyant l'universel comme quelque chose de séparé du particulier, de soi, la culture enferme dans une identité, un *moi*, qui sépare de l'universel. Le tournesol s'identifie à une locomotive. Mais il n'est pas une locomotive, c'est un tournesol, une fleur. Le tournesol s'identifie à quelque chose qu'il n'est pas. Il est pris dans un *moi*, un *ego*, une identité, qui limite sa vision, qui le sépare du Tout, de l'universel, de ce qu'il est vraiment. Il rejette l'universel qui est en

---

<sup>80</sup> Ibid., 146-147.

<sup>81</sup> Ibid., 147.

lui, sa vraie nature intérieure. Il n'accueille pas cette totalité qui est en lui, son vrai *moi*, son *moi* universel. Le tournesol, l'âme, le particulier, a oublié, abandonné l'universel qui est en lui, sa vie heureuse de fleur libre, ce à quoi il aspire vraiment. Ginsberg fait un jeu de mots. L'expression « forget me not » veut dire « ne m'oublie pas », mais fait aussi référence à la fleur du même nom. Il demande à la culture de ne pas oublier la fleur, de ne pas oublier le monde, l'universel, qui vit en soi.

## Chapitre 3 : L'expression poétique

### 1. Chant de soi-même

Habituellement, dans la tradition, on pense au poète comme celui qui exprime quelque chose de plus grand que lui, c'est-à-dire comme un particulier qui a un accès à l'universel. Dans cette tradition, le poète ne fait pas partie de l'universel; il accède à une dimension, un domaine qui se veut séparé, en dehors de lui-même. Dans l'optique des *beats*, de Ginsberg en particulier, le poète véhicule l'universel, fait partie de l'universel; il n'est pas séparé du tout. Cette compréhension du poète transforme la vision poétique de la tradition qui met l'accent sur le génie du poète, sur l'idée que le poète peut voir, peut comprendre des choses au-dessus des autres, au-delà des autres.

Dans ce contexte, Ginsberg et les *beats* s'inspirent beaucoup du mouvement transcendantaliste américain qui a essayé de penser le monde à partir de la pénétration et l'interpénétration de l'universel. Contrairement à la tradition qui voit l'universel comme quelque chose d'éloigné, de séparé de soi, les transcendentalistes, autour d'Emerson et Thoreau, voyaient l'universel comme quelque chose qui appartient à tous, qui fait partie de tout. Ils pensaient le particulier et l'universel ensemble, voyaient le particulier comme porteur de l'universel, de la nature, du cosmos. Dans leur vision, l'individu se veut un point de fuite de l'univers, du cosmos, du Tout.

Le poète de cette vision était bien sûr Walt Whitman. Whitman est le premier poète, en Amérique, en Occident, à mettre de l'avant le particulier, le *moi*, comme étant universel, à ne plus voir l'universel comme quelque chose qui est séparé de soi. Son recueil *Leaves of Grass* (1955) se veut une réponse à Emerson, notamment à son essai « The Poet » (1844) dans lequel

Emerson critique l'approche du poète, de l'individu, tourné vers l'extérieur, vers le passé, l'approche du poète qui voit l'universel comme quelque chose d'éloigné. Emerson réclame un poète qui ira chercher en soi, dans l'Amérique, pour exprimer, chanter ce qu'il y a en soi, qui est, en même temps, ce qui le dépasse. Dans les premières lignes de son poème *Song of Myself*, Whitman fait part de sa vision, de son projet poétique :

I celebrate myself, and sing myself,  
And what I assume you shall assume,  
For every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,  
I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,  
Born here of parents born here from parents the same, and their parents the same,  
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,  
Hoping to cease not till death.

Creeds and schools in abeyance,  
Retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,  
I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,  
Nature without check with original energy.<sup>82</sup>  
[...]

Whitman introduit une vision complètement nouvelle dans laquelle l'universel et le *moi* sont ensemble d'entrée de jeu. Dans sa vision, l'individu fait partie de l'universel, du monde, de la nature. Ce qui vient de soi est l'expression de l'universel, de la nature qui est en soi, qui unit tout ensemble. La nature intérieure, les sentiments, les désirs, tout fait partie de l'Universel. Whitman commence à briser la séparation entre soi et le monde, à ouvrir l'individu au monde, au Tout.

---

<sup>82</sup> Whitman, LG, 70.

En fait, Whitman se situe dans une sorte d'entre-deux. Il chante le *moi*, l'individu, qui, en même temps, tend à disparaître, à se fondre, à se dissoudre dans le Tout. Vers la fin de son poème, il ajoute :

Do I contradict myself?  
Very well then I contradict myself,  
(I am large, I contain multitudes.)<sup>83</sup>

Chez Whitman, le *je*, le *moi*, contient des multitudes, c'est-à-dire qu'il inclut tout, il accueille tout, il accueille le Tout, toute la diversité, tout le monde. Ce n'est pas juste *moi*, un individu séparé, mais un *moi* qui unit tout ensemble. Il est un cosmos, il accueille tous les temps, tous les espaces, qui se contredisent entre eux. Le *moi* tend à se perdre, à se dissoudre, à se fondre dans la nature, le cosmos, le Tout.

Dans la tradition, Whitman a surtout été perçu comme un poète qui chante l'individu, le *moi*. Il a été reçu comme le grand poète défenseur du *moi*, de l'individu. Les *beats* vont en faire une lecture tout à fait différente de la tradition. Ils vont mettre l'accent sur la disparition de soi, c'est-à-dire qu'ils voient chez Whitman, dans ses poèmes, en particulier dans *Song of Myself*, un *moi* qui n'est pas un individu, qui n'est pas juste *moi*, mais un *moi* en disparition, un *moi* qui accueille tout, qui se fond dans le Tout.

La figure de Whitman devient une véritable idole, un modèle pour les *beats*. Whitman représente pour les *beats* un modèle de disparition de soi, un poète libre, ouvert à tout, détaché, un particulier qui incarne l'universel. Couramment, dans leurs textes, les *beats* vont reprendre cette image du poète vagabond, du clochard céleste, de l'individu qui incarne

---

<sup>83</sup> Ibid., 176.



l'universel. Ils vont s'inspirer de Whitman, de sa poésie, en mettant l'accent sur cette disparition de soi.

Mais comment est-ce qu'on parle de soi-même quand on a cette vision? Qu'est-ce que veut dire chanter *soi-même* si *soi-même* est en disparition, si *soi-même* n'est pas un individu, quelque chose de séparé des autres, mais qui appartient à tous? Comment se chanter, si *soi* englobe tout, unit tout ensemble, unit tous les temps, tous les espaces?

Évidemment, si on pense à l'autre vision de la poésie où le poète, le particulier, est séparé de l'universel, toute la question tourne autour de l'expression de soi. Dans cette tradition, le poète ne fait pas partie de l'universel, mais établit un rapport entre lui-même et ce qui le dépasse. C'est une approche, une vision, qui met l'individu en valeur. Si, par contre, on arrive à cette vision de Whitman et des *beats*, la question change, elle devient autre chose. Ce n'est pas l'expression de soi, l'expression d'un individu séparé, mais l'expression du Tout, l'expression que *je* ne maîtrise pas, que *je* ne contrôle pas. C'est une approche de l'écriture qui essaie de diminuer le rôle de la subjectivité, de la volonté, pour montrer comment, dans un poème, on peut voir, apercevoir l'expression du Tout. Le chant de soi-même devient un véhicule de l'universel, véhicule du cosmos, du Tout.

Dans cette perspective, Whitman est vraiment important pour les *beats*. Whitman met en pratique une tout autre conception de l'expression poétique. Dans la tradition qui place l'universel à l'extérieur du monde, le poète cherche à représenter quelque chose qui est séparé, éloigné de lui-même, c'est-à-dire qu'il essaie de faire entrer son discours dans une forme. Il suit un ensemble de règles, de conventions formelles concernant la longueur des vers, le rythme, la rime. La poésie de Whitman se détache complètement de cette tradition, de cette

pratique poétique. Whitman commence à écrire dans une forme libre, ouverte, c'est-à-dire qu'il ne se restreint plus dans une forme, une structure prédéterminée, préconçue. Ses poèmes ne cherchent pas à mettre *beau*, à entrer dans une forme, mais à tout accueillir dans la forme poétique, à tout intégrer, à intégrer son *moi* qui englobe tout. On voit apparaître, chez Whitman, des longs vers libres, des énumérations qui s'étendent à perte de vue, une forme libre, ouverte, qui accueille la multitude, la diversité, la nature qui est en lui-même. C'est cet aspect qui intéressait les *beats*, cette liberté sur le plan de la composition, de l'écriture, cette absence de contrainte formelle, qui offre la possibilité de tout dire, d'accueillir le monde, le Tout.

Pour exprimer sa vision, son *moi* qui embrasse tout, qui accueille tout, Whitman explore diverses stratégies poétiques. Par exemple, Whitman crée souvent de longues listes, ou ce qu'on appelle des catalogues, c'est-à-dire qu'il fait des énumérations en se basant sur une répétition. La section 15 de *Song of Myself* en est un très bon exemple :

[...]  
The conductor beats time for the band and all the performers follow him,  
The child is baptized, the convert is making his first professions,  
The regatta is spread on the bay, the race is begun, (how the white sails sparkle!)  
The drover watching his drove sings out to them that would stray,  
The pedler sweats with his pack on his back, (the purchaser higgling about the odd cent;)  
The bride unrumpled her white dress, the minute-hand of the clock moves slowly,  
The opium-eater reclines with rigid head and just-open'd lips,  
The prostitute draggles her shawl, her bonnet bobs on her tipsy and pimpled neck,  
The crowd laugh at her blackguard oaths, the men jeer and wink to each other,  
(Miserable! I do not laugh at your oaths nor jeer you;)  
The President holding a cabinet council is surrounded by the great Secretaries,  
On the piazza walk three matrons stately and friendly with twined arms,  
The crew of the fish-smack pack repeated layers of halibut in the hold,  
The Missourian crosses the plains toting his wares and his cattle,  
As the fare-collector goes through the train he gives notice by the jingling of loose change,

The floor-men are laying the floor, the tanners are tanning the roof, the masons are  
calling for mortar,  
In single file each shouldering his hod pass onward the laborers;<sup>84</sup>  
[...]

Ce passage illustre bien comment la poésie de Whitman véhicule une vision, un *moi* qui se dissout, qui met tout ensemble. Whitman énumère une série d'éléments pour montrer comment toutes ces choses se passent en même temps. La répétition du « The » en début de phrase crée une liaison entre les phrases qui vient unir les choses, briser les séparations dans l'espace, dans le temps. La prostituée, le président, tout est ensemble, uni, sans échelle de valeurs. Chaque personne est égale.

À cet égard, on peut remarquer comment Whitman s'inspire beaucoup de la rhétorique biblique<sup>85</sup>, en particulier du Nouveau Testament et des textes des Évangiles. Comme les Évangiles, Whitman utilise beaucoup l'anaphore, qui est une figure de style souvent utilisée dans la tradition biblique pour exprimer, pour suggérer une communion avec l'universel, avec Dieu. Le Sermon de Matthieu 5, 1-12, *Les béatitudes*, en est un très bon exemple. Voici le passage dans le texte que Whitman a lu, la King James Bible, qui était populaire à l'époque :

---

<sup>84</sup> Ibid., 94-96.

<sup>85</sup> À ce sujet, cf. Éric Athenot, *Walt Whitman : Poète-Cosmos* (Paris: Belin, 2002), en particulier la section « Les emprunts stylistiques de *Feuilles d'herbe* », dans laquelle il traite des rapports étroits entre le style de Whitman et la rhétorique biblique ainsi que la rhétorique homérique : « La langue whitmanienne, grossière et impure aux yeux des tenants de l'esthétique prônée par les poètes dits « du coin du feu », tente de créer une langue américaine idéale en exploitant – jusqu'à les opposer – tous les idiomes qui donnaient corps et saveur à l'anglais des États-Unis au moment de la rédaction de *Feuilles d'herbes*. Le tour de force de Whitman, c'est de juxtaposer les différents discours auxquels pouvait être exposé(e) un(e) américain(e) de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, sans opérer de réelle hiérarchie mais sans non plus tomber dans une taxinomie stérile. Cette poésie, qui charrie l'ancienne métrique sous les rouleaux dévastateurs de ses vers libres, se nourrit des lambeaux d'une multitude de discours, littéraires ou non, qui, mis ensemble, constituent véritablement la mosaïque whitmanienne.

Parmi ceux-ci, il convient de relever l'influence rhétorique de la Bible. [...] On notera ainsi en premier son emploi du parallélisme [...] propre à créer une effet incantatoire, fait de répétition, de développement et d'amplification [...] [et] un usage également fréquent de l'anaphore, qui [...] confère aux poèmes une emphase lyrique et une régularité hypnotique qui anoblissent le ton en en renforçant l'impact quasi oratoire sur le lecteur. Sous ce trope pointe l'oraison, l'exhortation, voire le sermon. », 37-40.

Blessed are the poor in spirit: for theirs is the kingdom of heaven.  
Blessed are they that mourn: for they shall be comforted.  
Blessed are the meek: for they shall inherit the earth.  
Blessed are they which do hunger and thirst after righteousness: for they shall be filled.  
Blessed are the merciful: for they shall obtain mercy.  
Blessed are the pure in heart: for they shall see God.  
Blessed are the peacemakers: for they shall be called the children of God.  
Blessed are they which are persecuted for righteousness' sake: for theirs is the kingdom of heaven.<sup>86</sup>

Dans la tradition biblique, très souvent, l'anaphore est utilisée pour suggérer un sentiment de communion, d'union, avec l'universel, avec Dieu. On peut voir comment la répétition en début de vers relie, unit les phrases entre elles. Elle crée un sentiment que tous sont liés à Dieu, que tous se retrouvent, se rejoignent dans une dimension, un royaume qui, dans la tradition biblique, est séparé, à l'extérieur du monde, de soi.

Whitman se réapproprie le style des Évangiles, mais dans une perspective complètement différente, c'est-à-dire que, chez Whitman, l'universel n'est pas quelque chose d'éloigné, de séparé de soi; il n'y a pas de forme préconçue, déterminée à l'avance. Dans ses poèmes, l'anaphore vient exprimer un mélange entre soi et le monde, entre soi et l'universel.

Prenons un exemple :

I believe in you my soul, the other I am must not abase itself to you,  
And you must not be abased to the other.

Loafe with me on the grass, loose the stop from your throat,  
Not words, not music or rhyme I want, not custom or lecture, not even the best,  
Only the lull I like, the hum of your valvèd voice.

I mind how once we lay such a transparent summer morning,  
How you settled your head athwart my hips and gently turn'd over upon me,  
And parted the shirt from my bosom-bone, and plunged your tongue to my bare-  
stript heart,  
And reach'd till you felt my beard, and reach'd till you held my feet.

---

<sup>86</sup> *The Holy Bible : King James Version* (New York: Ivy Books, 1991), 852.

Swiftly arose and spread around me the peace and knowledge that pass all the  
 argument of the earth,  
 And I know that the hand of God is the promise of my own,  
 And I know that the spirit of God is the brother of my own,  
 And that all the men ever born are also my brothers, and the women my sisters and  
 lovers,  
 And that a kelson of the creation is love,  
 And limitless are leaves stiff or drooping in the fields,  
 And brown ants in the little wells beneath them,  
 And mossy scabs of the worm fence, heap'd stones, elder, mullein and poke-  
 weed.<sup>87</sup>

Dans ce passage, on voit bien comment Whitman exprime un mélange entre lui-même et l'universel. La répétition du « And » en début de phrase crée un rythme, un enchaînement entre les phrases, qui vient unir, briser les séparations entre les phrases. Il y a là quelque chose de très oral, c'est-à-dire que ce n'est pas écrit dans une sorte de formalité où l'on veut éliminer le superflu, mettre beau, entrer dans une forme. Cela ressemble davantage à un prêtre, un pasteur, emporté dans son sermon, qui répète beaucoup pour mettre l'accent sur quelque chose, en ce sens que Whitman laisse le langage sortir comme il vient, sans le travail de la forme, sans forme préconçue, déterminée d'avance. On peut remarquer comment les choses se mélangent, comment les barrières se fondent. Le corps, les sentiments, les désirs se mélangent avec la nature, l'universel, le Tout. Tout est accueilli. Dans un autre passage, il écrit :

[...]  
 I will go to the bank by the wood and become undisguised and naked,  
 I am mad for it to be in contact with me.

The smoke of my own breath,  
 Echoes, ripples, buzz'd whispers, love-root, silk-thread, crotch and vine,  
 My respiration and inspiration, the beating of my heart, the passing of blood and  
 air through my lungs,  
 The sniff of green leaves and dry leaves, and of the shore and dark-color'd sea-  
 rocks, and of hay in the barn,  
 The sound of the belch'd words of my voice loos'd to the eddies of the wind,

---

<sup>87</sup> Whitman, LG, 76-78.

A few light kisses, a few embraces, a reaching around of arms,  
The play of shine and shade on the trees as the supple boughs wag,  
The delight alone or in the rush of the streets, or along the fields and hill-sides,  
The feeling of health, the full-noon trill, the song of me rising from bed and  
meeting the sun.<sup>88</sup>

Ce passage montre bien comment la forme, le *moi*, chez Whitman, tendent à disparaître, à se fondre dans la nature, dans le monde. Le *je* du poème se met à nu. Il enlève son déguisement, son *moi* conventionné, se libère de la forme pour aller respirer librement dans la nature, dans le monde. On voit très bien, à travers les énumérations, à travers le rythme des vers qui s'enchaînent avec la répétition du déterminant « the », un *moi* qui se dissout dans la nature. Les barrières, les séparations entre les choses disparaissent. Le souffle, le désir, le rythme de son cœur, se mélangent avec la nature, se fondent dans l'universel. Whitman montre comment lui-même et le monde ne forment qu'un, comment tout est uni.

Cette approche libre et ouverte de l'expression qu'on retrouve dans *Song of Myself* inspire beaucoup Ginsberg. Comme plusieurs critiques l'ont montré, notamment Jonah Raskin, qui dresse un parallèle entre la poésie de Ginsberg et celle de Whitman<sup>89</sup>, Gordon Ball<sup>90</sup>, ainsi que Ginsberg lui-même, l'écriture de *Howl* est grandement influencée par la lecture que fait Ginsberg de son prédécesseur. En fait, *Howl* peut être vu comme une reprise, une réécriture de *Song of Myself*. Dans son poème, Ginsberg reprend plusieurs éléments qui viennent de Whitman. On y retrouve cet aspect très oral, avec ses enchaînements de phrases, ses énumérations, ses longs vers non formalisés qui caractérisent la poésie de Whitman.

---

<sup>88</sup> Ibid., 72.

<sup>89</sup> À ce propos, Raskin remarque : « He wanted to see what Whitman had seen, but in a new way—to forge a vision about America that would reflect the realities of the twentieth century. He seemed to think that if Whitman had been alive in 1955 he might have written *Howl* », Jonah Raskin, *American Scream : Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation* (Berkeley: University of California Press, 2005), 22-23.

<sup>90</sup> Gordon Ball, « Wopbopgooglemop : “Howl” and its influences », *The Poem That Changed America : “Howl” Fifty Years Later*, ed. Jason Shinder (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006), 92-99.

Ginsberg reprend ces éléments, mais en mettant l'accent sur la disparition de soi, c'est-à-dire que toute la notion de *moi* séparé, d'individu, chez Ginsberg, tend à s'effacer, à disparaître. Il montre que tout est ensemble, que rien n'est séparé du monde, des autres. Il puise chez Whitman, mais aussi dans d'autres traditions comme le bouddhisme et toute une philosophie que Whitman n'a pas, pour en faire une synthèse.

Le titre de *Howl*, qui a d'abord été emprunté à Kerouac<sup>91</sup>, fait très certainement référence à *Song of Myself*. Dans la première version de *Howl*, Ginsberg avait appelé son poème *Strophes* pour décrire la forme de son texte, une suite de longues strophes. Après quelques révisions de son manuscrit, Ginsberg a décidé d'en changer le titre pour *Howl*, un mot qui résonne de plusieurs façons en français. Il peut signifier un hurlement, un cri, un jappement, c'est-à-dire que c'est un son, l'articulation d'un son qui frappe les autres, parce que c'est une sorte d'interpellation, un son qui véhicule l'émotion, le véhicule d'un sentiment d'affect. On peut lire dans un passage de *Song of Myself*: « I sound my barbaric yawp over the roofs of the world<sup>92</sup>. » *Yawp* est un mot ancien, archaïque, que Whitman a fait revivre, qui veut aussi dire cri, hurlement. *Barbaric* est un terme qui vient du grec, qui relève d'une question linguistique. Comme l'explique Dumézil<sup>93</sup>, le mot *barbare* était utilisé par les Grecs pour désigner les étrangers qui ne parlaient pas le grec. Les Grecs ne comprenaient pas leur langage. Ils entendaient « bar-bar-bar...<sup>94</sup> », un son incompréhensible, d'où la racine du mot *barbare*. Pour les Grecs, le monde se divisait en deux : ceux qui parlaient le grec, la langue de la culture, de la civilisation, et les autres, les barbares, qu'ils considéraient comme des peuples

---

<sup>91</sup> Voir la dédicace de *Howl and Other Poems*.

<sup>92</sup> Whitman, LG, 176.

<sup>93</sup> Bruno Dumézil, *Les Barbares expliqués à mon fils* (Paris: Éditions du Seuil, 2010).

<sup>94</sup> Ibid., 9.

incultes, sauvages, inférieurs, parce qu'ils ne parlaient pas le grec<sup>95</sup>. Whitman fait résonner son cri barbare sur les toits du monde; il fait résonner ses émotions, son *moi* qui ne se limite pas dans une langue, une culture, dans des normes, des conventions établies, mais son *moi* qui appartient à tous, qui accueille tout, qui englobe tout. Il fait résonner le monde, l'univers, qu'il transporte. Ginsberg reprend cette image du cri pour montrer comment son approche de l'expression, du langage s'inscrit dans la continuité de Whitman<sup>96</sup>.

Historiquement, *Leaves of Grass* et *Howl* ont été très provocateurs à leur époque respective. Les deux textes ont été censurés, rejetés. La tradition a reçu ces textes comme de la prose barbare parce que ceux-ci n'entraient pas dans les conventions formelles, dans les préconceptions du monde, de soi. Leur approche libre et ouverte de l'expression est venue à l'encontre des traditions religieuses, des institutions qui placent l'universel en dehors du monde, qui présupposent quelque chose d'universel en dehors du monde, en dehors de soi, qui n'accueillent pas tout.

Dans un petit texte qu'il a rédigé pour accompagner un enregistrement sonore de *Howl*, Ginsberg explique, entre autres, l'influence de Whitman sur sa poésie :

So these poems [*Howl and Other Poems*] are a series of experiments with the formal organization of the long line. [...] I realized at the time that Whitman's form had rarely been further explored (improved on even) in the U.S. Whitman always a mountain too vast to be seen. Everybody assumes (with Pound?) (except Jeffers) that his line is a big freakish uncontrollable necessary prosaic goof. No attempt's been

---

<sup>95</sup> Dumézil explique à ce sujet : « [...] en fait, le terme [barbare] est assez péjoratif. Les Grecs croient en effet que leur langue est la seule qui permette de raisonner clairement et de faire de la philosophie. Ils l'appellent logos, d'où vient notre mot « logique ». Selon une telle conception, les peuples qui ne parlent pas le grec sont incapables de parvenir à un haut degré de civilisation. Ils restent sauvages, incultes et cruels. Pour cette raison, les Grecs leur interdisent de participer aux jeux Olympiques. Bien sûr, Athènes et Sparte commercent avec les Barbares ou passent des traités avec eux. Mais, en théorie, aucun étranger n'a le droit de devenir citoyen d'une ville grecque. », *ibid.*, 9-10.

<sup>96</sup> L'épigramme de *Howl and Other Poems* est également tirée d'un passage de *Song of Myself* : « Unscrew the locks of the doors!/ Unscrew the doors themselves from their jambs! »



made to use it in the light of early XX Century organization of new speech-rhythm prosody to *build up* large organic structures<sup>97</sup>.

Comme l'explique Ginsberg, l'approche de Whitman a été laissée de côté dans la tradition poétique américaine. Son style a été perçu dans la tradition comme quelque chose de prosaïque, de négatif, parce que ce n'est pas quelque chose qui rentre dans une forme, dans la forme. Il y a, dans ses longs vers, ses enchaînements de phrases, une dimension non maîtrisée, non contrôlée qui a effrayé la tradition, effrayé les poètes, qui ont eu peur de se perdre dans ces vers, de perdre le sens de soi. L'approche de Whitman a été perçue comme négative et abandonnée dans la tradition poétique. Au contraire, Ginsberg voit dans la poésie de Whitman une possibilité formelle nouvelle. Il ne voit pas ces longues lignes, ces enchaînements de phrases, cette perte de maîtrise, de contrôle, cette disparition de la forme, comme négatifs, comme prosaïques. Il voit la possibilité de faire disparaître le *moi*, de laisser aller le *moi*, de ne pas l'enfermer dans des barrières mentales, conventionnelles, de chanter le *moi* qu'il ne contrôle pas, qui le dépasse, qui est l'univers.

Il y a un passage assez révélateur à la fin de *Howl* dans lequel Ginsberg dévoile son approche poétique, sa technique de composition :

[...]  
and who therefore ran through the icy streets obsessed with a sudden flash  
of the alchemy of the use of the ellipse the catalog the meter & the  
vibrating plane,  
who dreamt and made incarnate gaps in Time & Space through images  
juxtaposed, and trapped the archangel of the soul between 2 visual  
images and joined the elemental verbs and set the noun and dash of  
consciousness together jumping with sensation of Pater Omnipotens  
Aeterna Deus  
to recreate the syntax and measure of poor human prose and stand before  
you speechless and intelligent and shaking with shame, rejected yet

---

<sup>97</sup> Ginsberg, « Notes Written on Finally Recording "Howl" », dans OP, 80.

confessing out the soul to conform to the rhythm of thought in his  
 naked and endless head,  
 the madman bum and angel beat in Time, unknown, yet putting down here  
 what be left to say in time come after death,  
 and rose reincarnate in the ghostly clothes of jazz in the goldhorn shadow  
 of the band and blew the suffering of America's naked mind for love  
 into an eli eli lamma lamma sabacthani saxophone cry that shivered  
 the cities down to the last radio<sup>98</sup>  
 [...]

Dans ce passage, Ginsberg fait notamment référence à Whitman. On entend très bien le *yawp* de Whitman résonner dans le cri de saxophone de Ginsberg. Ginsberg s'inscrit dans la continuité de Whitman. Il reprend Whitman, mais en mettant l'accent sur la disparition de soi, c'est-à-dire que toute la notion de *moi* séparé, d'individu, chez Ginsberg, tend à disparaître, à se fondre dans le Tout. Pour Ginsberg, le *moi*, la séparation du *moi*, n'est qu'une conception de l'esprit, une barrière institutionnelle, formelle, qui détruit l'esprit, détruit l'universel. Dans sa vision, tout est ensemble, tout participe de l'univers dans une culture qui détruit ce rapport au Tout.

Dans le passage précédent, Ginsberg fait référence à Paul Cézanne, le peintre français, ce qui n'est pas anodin. Ginsberg fait part d'une « sensation of Pater Omnipotens Aeterna Deus ». Cette expression était utilisée par Cézanne pour décrire la sensation qu'il éprouvait en regardant la montagne Sainte-Victoire et qu'il essayait de rendre en peinture (voir Annexe 1). Dans son essai « Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus » (1980), Paul Portugés s'est intéressé au lien qui unit la poétique de Ginsberg à l'œuvre de Cézanne<sup>99</sup>. Il cite Ginsberg qui explique lors de l'entrevue qu'il a réalisée pour le *Paris Review* en 1965 : « There's a strange sensation that one gets, looking at his [Cézanne's]

---

<sup>98</sup> Ginsberg, CP, 138-139.

<sup>99</sup> Paul Portugés, « Allen Ginsberg's Paul Cézanne and the Pater Omnipotens Aeterna Deus », dans OP, 141-157.

canvases, which I began to associate with the extraordinary sensation—cosmic sensation, in fact—that I had experienced catalyzed by Blake’s ‘Sunflower’ and ‘Sick Rose’ and a few other poems<sup>100</sup>. » Comme l’explique Portugés, Ginsberg s’était intéressé à Cézanne lorsqu’il étudiait au collège. Dans quelques-uns des écrits de Cézanne, que Ginsberg avait lus dans l’ouvrage *Cézanne’s Composition* de Erle Loran, Cézanne fait part de sa « petite sensation<sup>101</sup> », à savoir une sensation de totalité, d’union, de dissolution de soi dans la nature, dans le Tout. Ginsberg se réfère à cette expression pour exprimer la sensation qu’il éprouve en regardant les toiles de Cézanne, la même sensation de disparition de soi qu’il a éprouvée en lisant Blake. Dans les essais qu’il a écrits sur Cézanne lorsqu’il était au collège, Ginsberg remarque, dans les premières toiles de Cézanne, une sorte d’ouverture dans la toile qui suggère un espace divin, de transcendance. Cézanne place la transcendance à l’extérieur du canevas. Il y a une séparation entre le monde humain et le monde divin. Mais Cézanne change. Cézanne se met à ne plus chercher à représenter la nature comme séparé de lui-même, mais à exprimer la *petite sensation* qu’il ressent de la nature, « the spectacle that the pater Omnipotens Aeterna Deus spreads out before our eyes<sup>102</sup> ». Cézanne commence à regarder la nature non plus comme un objet à représenter, mais quelque chose dans lequel il se dissout. Il observe comment le sujet, la personnalité, teinte l’interprétation de la nature. Ce qui se produit, c’est une sorte d’aplanissement de l’espace pictural, c’est-à-dire que la perspective tend à disparaître. Cézanne commence à peindre par touche, ce qui brise la perspective, brise la séparation dans l’espace, et crée une sorte de liaison dans l’espace, entre les choses : « His

---

<sup>100</sup> Ginsberg, « The Art of Poetry No. 8 », *Paris Review*, vol. 37 (printemps 1966), 25; cité dans Portugés, « Allen Ginsberg’s Paul Cézanne », 142.

<sup>101</sup> Ginsberg, *Spontaneous Mind : Selected Interviews, 1958-1996*, ed. David Carter (New York: HarperCollins, 2001), 29.

<sup>102</sup> Paul Cézanne, *Letters*, ed. John Rewald (London: Bruno Cassirer, 1941), 234; cité dans Portugés, « Allen Ginsberg’s Paul Cézanne », 147.

innovative paintings create the appearance of gaps in space without recourse to conventional perspective lines<sup>103</sup>. » Le sujet, le *je*, chez Cézanne, tend à disparaître. Cézanne exprime une sensation de totalité, de liaison avec la nature. À cet égard, on peut penser à la célèbre toile de Munch, *Le Cri* (1893). Comme chez Cézanne, on retrouve chez Munch l'expression d'une dissolution, d'une disparition de soi. On peut voir, dans les lignes de la toile, dans les couleurs, un *moi* qui se perd dans les lignes, dans les couleurs de la toile, dans le monde. Le sujet s'ouvre à la transcendance, au Tout. En même temps, il est confronté à un sentiment d'angoisse, de crainte effroyable de se perdre dans l'inconnu, de se dissoudre, d'être englouti.

Dans sa poésie, Ginsberg cherche à recréer cette sensation de disparition de soi qu'il éprouve chez Blake, chez Cézanne. Il montre comment tout est ensemble, comment dans un poème on peut apercevoir l'expression du Tout, l'expression de l'universel. Prenons les premières lignes de *Howl* :

I saw the best minds of my generation destroyed by madness, starving  
hysterical naked,  
dragging themselves through the negro streets at dawn looking for an angry  
fix,  
angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the  
starry dynamo in the machinery of night,  
who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up smoking in the  
supernatural darkness of cold-water flats floating across the tops of  
cities contemplating jazz,  
who bared their brains to Heaven under the El and Saw Mohammedan angels  
staggering on tenement roofs illuminated,  
who passed through universities with radiant cool eyes hallucination Arkan-  
sas and Blake-light tragedy among the scholars of war,  
who were expelled from the academies for crazy & publishing obscene odes  
on the windows of the skull,  
who cowered in unshaven rooms in underwear, burning their money in  
wastebaskets and listening to the Terror through the wall,

---

<sup>103</sup> Ginsberg, HO, 130.

who got busted in their pubic beards returning through Laredo with a belt of  
 marijuana for New York,  
 who ate fire in paint hotels or drank turpentine in Paradise Alley, death, or  
 purgatoried their torsos night after night  
 with dreams, with drugs, with waking nightmares, alcohol and cock and  
 endless balls,  
 incomparable blind streets of shuddering cloud and lightning in the mind  
 leaping toward poles of Canada & Paterson, illuminating all the motionless world of Time between,  
 Peyote solidities of halls, backyard green tree cemetery dawns, wine drunkenness over the rooftops, storefront boroughs of teahead joyride neon  
 blinking traffic light, sun and moon and tree vibrations in the roaring  
 winter dusks of Brooklyn, ashcan rantings and kind king light of  
 mind,<sup>104</sup>  
 [...]

On voit bien, à travers les longs vers qui s'enchaînent, comment Ginsberg brise les barrières, les séparations de l'esprit, du *moi*. Dans un texte cité précédemment, Ginsberg explique :

Ideally each line of "Howl" is a single breath unit...My breath is long—that's the Measure, one physical and mental inspiration of thought contained in the elastic of a breath. It probably bugs Williams now, but it's a natural consequence, my own heightened conversation, not cooler average-dailytalk short breath. I get to mouthe more madly this way<sup>105</sup>.

Étymologiquement, le souffle est lié à la respiration, mais aussi à l'esprit, à l'universel. Pour Ginsberg, l'esprit n'est pas quelque chose de séparé, c'est-à-dire que tout est uni, interrelié; le corps, l'esprit, tout est ensemble dans sa vision. En étant conçu comme séparé, l'esprit est enfermé dans un *ego*, une forme. La nature de l'esprit, le souffle sont détruits, écrasés. Dans sa poésie, Ginsberg cherche à retrouver un souffle libre, qui n'est pas obstrué, qui n'est pas réduit dans une forme. En ce sens, les longues lignes ouvertes offrent de l'espace pour laisser aller son souffle librement, pour tout dire, sans barrières, sans limitations, sans forme préconçue, pour respirer librement. Dans un passage de *Song of Myself*, Whitman écrit : « I find no

---

<sup>104</sup> Ginsberg, CP, 134.

<sup>105</sup> Ginsberg, « Notes Written on Finally Recording "Howl" », 81.

sweeter fat than sticks to my own bones<sup>106</sup>. » Il n'y a pas de forme, pour Whitman, qui vaille mieux que celle qui épouse son *moi*, qui est le monde, le cosmos. Ginsberg trouve dans ces longues lignes ouvertes la possibilité d'accueillir son *moi*, de faire de la place au souffle, à l'esprit, au monde, à l'univers qui est en lui, qu'il transporte.

On peut remarquer comment Ginsberg se réapproprie le catalogue de Whitman pour exprimer sa vision. Comme Whitman, Ginsberg énumère une série de choses en se basant sur une répétition en début de phrase. Prenons un autre passage :

[...]  
who loned it through the streets of Idaho seeking visionary indian angels  
    who were visionary indian angels,  
who thought they were only mad when Baltimore gleamed in supernatural  
    ecstasy,  
who jumped in limousines with the Chinaman of Oklahoma on the impulse  
    of winter midnight streetlight smalltown rain,  
who lounged hungry and lonesome through Houston seeking jazz or sex or  
    soup, and followed the brilliant Spaniard to converse about America  
    and Eternity, a hopeless task, and so took ship to Africa,  
who disappeared into the volcanoes of Mexico leaving behind nothing but  
    the shadow of dungarees and the lava and ash of poetry scattered in  
    fireplace Chicago,  
who reappeared on the West Coast investigating the FBI in beards and shorts  
    with big pacifist eyes sexy in their dark skin passing out incompre-  
    hensible leaflets,  
who burned cigarette holes in their arms protesting the narcotic tobacco haze  
    of Capitalism,  
who distributed Supercommunist pamphlets in Union Square weeping and  
    undressing while the sirens of Los Alamos wailed them down, and  
    wailed down Wall, and the Staten Island ferry also wailed,  
who broke down crying in white gymnasiums naked and trembling before  
    the machinery of other skeletons,  
who bit detectives in the neck and shrieked with delight in policecars for  
    committing no crime but their own wild cooking pederasty and  
    intoxication,<sup>107</sup>  
[...]

---

<sup>106</sup> Whitman, LG, 102.

<sup>107</sup> Ginsberg, CP, 135.

La répétition du « who », qui forme une sorte de base pour l'ensemble de la première partie du poème, crée un rythme, un élan, quelque chose de très oral, qui n'est pas l'imposition d'une forme, qui n'est pas réduit dans une forme, mais qui unit tout ensemble. Les barrières, les séparations entre les phrases, entre les choses, les séparations dans l'espace, dans le temps tendent à disparaître. Ginsberg vient montrer comment tout se passe en même temps, dans un ensemble qui unit tout ensemble, qui englobe tout.

On peut aussi remarquer comment Ginsberg juxtapose des choses disparates, ce qui vient briser les barrières, ouvrir au Tout. Par exemple, on peut lire dans une strophe de *Howl* :

who sank all night in submarine light of Bickford's floated out and sat  
through the stale beer afternoon in desolate Fugazzi's, listening to the  
crack of doom on the hydrogen jukebox,<sup>108</sup>

[...]

Par exemple, dans ce passage, « hydrogen jukebox » sont deux mots qui ne sont généralement pas liés ensemble. La juxtaposition de ces mots crée une cassure dans la représentation, une cassure dans l'espace, dans le temps, qui fait voir la relation qui existe entre ces choses, qui ouvre au Tout, au monde qui relie tout ensemble.

Dans l'entrevue qu'il a donnée au *Paris Review*<sup>109</sup>, Ginsberg explique comment cette technique de juxtaposition est grandement influencée par la méthode de composition de Cézanne, mais aussi par sa lecture de haïkus, un genre poétique de la tradition bouddhiste japonaise, qui a beaucoup inspiré les *beats*. Il prend en exemple un haïku d'Issa, un célèbre haïkiste japonais :

---

<sup>108</sup> Ginsberg, CP, 134.

<sup>109</sup> Entrevue avec Thomas Clark enregistrée en juin 1965 et publiée dans le *Paris Review* (printemps 1966).

O ant  
crawl up Mount Fujiyama  
but slowly, slowly.<sup>110</sup>

Ce haïku illustre bien l'effet d'unité, de totalité qui se retrouve dans la poésie de Ginsberg. La juxtaposition de la fourmi et de la montagne crée une sorte d'espace, de vide, entre la fourmi et la montagne, qui ouvre au Tout, au monde, à la relation qui unit le particulier et l'universel.

La poésie de Whitman n'est qu'un point de départ pour Ginsberg. Ginsberg va beaucoup plus loin que Whitman. Comme chez Whitman, on retrouve dans *Howl* un sentiment extatique de dissolution dans la nature, dans le Tout, mais de manière beaucoup plus radicale chez Ginsberg :

[...]  
who howled on their knees in the subway and were dragged off the roof  
waving genitals and manuscripts,  
who let themselves be fucked in the ass by saintly motorcyclists, and  
screamed with joy,  
who blew and were blown by those human seraphim, the sailors, caresses of  
Atlantic and Caribbean love,  
who balled in the morning in the evenings in rose gardens and the grass of  
public parks and cemeteries scattering their semen freely to whom-  
ever come who may,  
who hiccuped endlessly trying to giggle but wound up with a sob behind a  
partition in a Turkish Bath when the blond & naked angel came to  
pierce them with a sword,

[...]  
who copulated ecstatic and insatiate with a bottle of beer a sweetheart a  
package of cigarettes a candle and fell off the bed, and continued  
along the floor and down the hall and ended fainting on the wall with  
a vision of ultimate cunt and come eluding the last gyzym of con-  
sciousness,  
who sweetened the snatches of a million girls trembling in the sunset, and  
were red eyed in the morning but prepared to sweeten the snatch of  
the sunrise, flashing buttocks under barns and naked in the lake,<sup>111</sup>

[...]

---

<sup>110</sup> Ginsberg, *Spontaneous Mind*, 30.

<sup>111</sup> Ginsberg, CP, 136.



Même si Whitman a été très provocateur, que sa poésie a créé des problèmes sur le plan de la réception à son époque, il y a, chez Whitman, une sorte de réserve, de censure, qui n'est pas présente chez Ginsberg. Ginsberg parle ouvertement de tout, de tous les sujets; il tient à tout accueillir, tous les sentiments, tous les désirs, tout l'univers qui existe en lui, sans filtre, sans censure, sans barrière formelle. Il fait éclater ces barrières. La bouteille de bière, le trou de cul, le soleil, tout est uni chez Ginsberg. Son désir, son *moi*, nu, déshabillé, se fond dans l'universel, dans le Tout.

Bref, on voit, d'abord chez Whitman et ensuite chez Ginsberg, comment la forme de la poésie change. La forme commence à disparaître, à devenir beaucoup plus ouverte, plus libre. Il y a quelque chose qui concerne l'ensemble global, intégral du Tout, et du même coup, la disparition du point de vue de l'individu, du poète, parce que le poète est celui qui incarne toutes ces choses en même temps, qui montre comment tout est enchevêtré, comment tout est uni. Par ailleurs, cette disparition de soi ne concerne pas seulement la question de l'individu, du poète, mais aussi celle de l'écriture, c'est-à-dire la manière dont le langage traverse l'esprit. Dans la tradition, le poète, qui conçoit l'universel comme quelque chose d'éloigné de lui-même, travaille son discours, son langage pour faire entrer ce qu'il dit dans une forme. Il y a une distance, une contrainte de la forme, qui demande un travail de l'esprit, un investissement de soi. Les *beats* vont chercher à effacer ce travail de l'esprit, cette volonté, de la production linguistique, pour que le langage traverse l'esprit sans médiation, sans barrière, et devienne l'expression qui habite le poète, qui englobe le *moi* jusqu'à sa disparition.

## 2. L'écriture spontanée

Dans la tradition poétique de la modernité, l'expression, l'écriture sont issues d'une affirmation de soi. En se voyant séparé de l'universel, le poète essaie de rapprocher des choses qu'il voit comme éloignées, de faire entrer son discours dans une forme. Ces contraintes de la forme exigent une volonté, un investissement de soi, un travail de l'esprit, c'est-à-dire que le poète contrôle, manipule le langage; il utilise le langage comme un outil. Il est dans un rapport de maîtrise avec le langage. Ginsberg et les *beats* ont une tout autre manière d'aborder l'écriture, en ce sens que le langage, chez les *beats*, n'est pas issu, ne relève pas d'une affirmation de soi. Pour les *beats*, l'expression ne doit pas résulter d'un effort, d'un travail, d'un investissement de soi, parce que dans leur vision, tout est déjà ensemble, d'entrée de jeu. Les *beats* travaillent plutôt à faire disparaître ce travail de l'esprit, cette médiation du *moi*, cette volonté, pour laisser le langage les traverser librement, sans barrière, sans filtre, sans le travail du *moi*, pour que le langage devienne un véhicule du Tout, de l'universel.

Kerouac est le premier à mettre de l'avant cette nouvelle approche de l'écriture, c'est-à-dire l'écriture spontanée. Il a beaucoup encouragé Ginsberg et les *beats* à expérimenter cette approche, à écrire spontanément. Il avait élaboré une *List of essentials*<sup>112</sup> (voir Annexe 2), une liste de 30 préceptes qu'il avait agrafée au mur pour se rappeler, à lui et Ginsberg, l'essence de leur écriture. Kerouac avait comme slogan « First thought, best thought », principe selon lequel on écrit ce qui nous vient à l'esprit directement, sans diriger, sans freiner les pensées. La première pensée est la bonne. Si on cherche les meilleures pensées, on est toujours en train de rejeter, de cacher, de mettre une barrière, d'imposer une

---

<sup>112</sup> Kerouac, « Belief & Technique For Modern Prose », dans PJ, 483-484.

conception, un *moi*. Pour Kerouac, et les *beats*, il faut transcrire ce qu'il y a dans leur esprit, tel que ça vient, sans intervenir, sans changer, sans contrôler ce qu'ils font. *Je* n'essaie pas de diriger, de freiner. *Je* dis n'importe quoi, ce qui vient à l'esprit. Kerouac écrit : « The secret of writing is in the rhythm of urgency...<sup>113</sup> », en ce sens que rien ne doit être mis de côté, retenu. Ce qui doit être fait maintenant ne doit pas être remis à plus tard, tourné vers le passé, vers le futur, mais tout doit être accueilli. Pour les *beats*, tout est déjà là; il n'y a rien à l'extérieur, qu'il faut aller chercher ailleurs, c'est-à-dire que l'esprit est partout, l'esprit englobe tout. Il faut seulement transcrire ce qui se produit dans l'esprit, transcrire le « natural flow of the mind<sup>114</sup> », le rythme de l'esprit, le courant de pensées, d'images, sans y mettre de barrière, de frein. Il ne faut pas chercher de forme ailleurs, mais laisser la forme venir d'elle-même. La forme va se trouver d'elle-même : « Mind is shapely, Art is shapely. Meaning Mind practiced in spontaneity invents forms in its own image—gets to Lasts Thoughts<sup>115</sup>. »

Kerouac écrivait parfois sans arrêt pendant plusieurs heures d'affilée. *On the road* a été écrit en trois semaines sur un long rouleau de papier à la machine à écrire. Kerouac collait des rouleaux ensemble pour en faire un seul rouleau continu. Cette technique lui permettait d'écrire de manière ininterrompue, pendant plusieurs heures d'affilée, sans avoir à changer le papier, pour ne pas intervenir dans l'acte d'écriture, pour ne pas briser la continuité, le rythme, le *flow* d'esprit, de pensées, le jaillissement du monde en lui. Le rouleau original de *On the Road*, qui n'a été publié que tout récemment, présente un texte sans paragraphes, sans le travail de la forme, une sorte de long jet d'esprit, de jaillissement incontrôlé de l'esprit. Les

---

<sup>113</sup> Kerouac, *Some of the Dharma* (New York: Penguin Books, 1999), 112.

<sup>114</sup> Ginsberg, *To Eberhart from Ginsberg : A Letter About Howl, 1956* (Massachusetts: Penmaen Press, 1976), 27.

<sup>115</sup> Ginsberg, « Notes Written on Finally Recording "Howl" », 81.

*beats* exploraient constamment de nouvelles de formes d'écriture, de nouvelles techniques, pour garder cette spontanéité du langage.

L'écriture de *Howl* s'inscrit dans cette approche spontanée de l'écriture, comme en témoigne Ginsberg :

[...] I thought I wouldn't write a *poem*, but just write what I wanted to without fear, let my imagination go, open secrecy, and scribble magic lines from my real mind—sum up my life—something I wouldn't be able to show anybody, writ for my own soul's ear and a few other golden ears. So the first line of "Howl," "I saw the best minds etc.," the whole first section typed out madly in one afternoon, a huge sad comedy of wild phrasing, meaningless images for the beauty of abstract poetry of mind running along making awkward combinations like Charlie Chaplin's walk, long saxophone-like chorus lines I knew Kerouac would hear *sound* of—taking off from his own inspired prose line really a new poetry<sup>116</sup>.

La première version de *Howl* a été écrite sur le vif, de manière spontanée. Ginsberg y a trouvé l'énergie, la *forme* du texte. Ensuite, dans l'après-coup, Ginsberg a travaillé son texte. Il a déplacé des paragraphes, enlevé des strophes, mélangé des strophes entre elles, changé des mots, des expressions. On voit très bien, dans l'*Original draft facsimile*<sup>117</sup>, un recueil qui rassemble les différents manuscrits de *Howl*, les modifications que Ginsberg a apportées à son poème. Par exemple, on peut lire dans le manuscrit original de *Howl* :

I saw the best minds of my generation  
generation destroyed by madness  
starving, ~~mystical~~ [hysterical], naked,  
~~who gragged~~ [dragging] themselves thru the ~~angry~~ [negro] streets at  
dawn looking for a ~~negro~~ [angry] fix  
who poverty and tatters and fantastic minds  
sat up all night in lofts  
contemplating jazz,<sup>118</sup>  
[...]

---

<sup>116</sup> Ibid., 80.

<sup>117</sup> Voir HO.

<sup>118</sup> Ginsberg, HO, 12-13. Les modifications apportées par Ginsberg sont indiquées entre crochets dans l'extrait.

On peut remarquer comment Ginsberg a travaillé son texte. Il a biffé des mots qu'il a remplacés par d'autres. Il a inversé les mots « angry » et « negro »; il a remplacé « mystical » par « hysterical ». Ginsberg parle de cette dernière modification : « Crucial revision : “Mystical” is replaced by “hysterical,” a key to the tone of the poem. Tho the initial idealistic impulse of the line went one way, afterthought noticed bathos, and common sense dictated “hysteria.”<sup>119</sup> »

Kerouac n'a pas aimé que Ginsberg retouche *Howl*; il l'a critiqué à ce sujet. Quand on efface, qu'on corrige, on se cache, on rejette, on applique la raison, le *moi*, c'est-à-dire qu'on se conforme à une idée préconçue d'une forme à adopter. Il y a quelques textes de Kerouac qui ont été publiés pratiquement intacts, sans changements, sans biffages, sans corrections. En même temps, cette approche de l'écriture qui consiste à ne rien changer n'a jamais vraiment été respectée complètement. Les *beats* s'en servent plutôt comme d'un repère, d'un guide spirituel. Leur écriture est un mélange d'écriture spontanée et le travail d'en faire une œuvre. Ils écrivent sur le vif, et se permettent de réviser leurs textes, d'apporter des modifications pour aller plus loin dans leur pensée, sans changer la forme du texte, l'impulsion première.

Les *beats* comparaient souvent leur manière d'écrire à des musiciens jazz, bop. Ils s'inspiraient de ces musiciens bop, comme Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Lester Young. Ce qui caractérise cette musique, c'est l'improvisation. Les musiciens commencent à jouer librement en ne suivant plus une forme, une structure, une rythmique prédéterminée, préétablie, mais en laissant aller leurs émotions, leur *moi*, leur *ego*. Ils se mettent à jouer à des moments où ils n'ont plus de contrôle d'eux-mêmes, où ils sont emportés. Les *beats* voyaient

---

<sup>119</sup> Ibid., 124.

dans le jeu de ces musiciens avant-gardistes l'expression de l'univers, l'incarnation du Tout. Dans *On The Road*, Kerouac écrit à ce propos : « [...] everything came out of the horn, no more phrases, just cries, cries, “Baugh” and down to “Beep!” and up to “EEEEEE!” and down to clinkers and over to sideways echoing horn-sounds<sup>120</sup>. » Les *beats* voyaient, dans l'expression de ces musiciens, une disparition de la forme, du *moi*, un son, un cri qui résonne dans la ville, qui rejoint tout le monde. Ils cherchaient à écrire comme ces musiciens.

À la manière de ces musiciens, les *beats* sont amenés à faire des associations libres, ce qui fait exploser la signification, ouvrir le sens. Par exemple, on peut lire dans une strophe de *Howl* citée précédemment :

who jumped in limousines with the Chinaman of Oklahoma on the impulse of  
winter midnight streetlight smalltown rain,<sup>121</sup>  
[...]

On voit bien, ici, comment Ginsberg lie une série d'images : *winter midnight streetlight smalltown rain*. La liaison de ces images crée une cassure dans la représentation, une cassure dans l'espace, dans le temps, qui fait voir la relation qui existe entre ces choses, qui ouvre au Tout. Les mots séparent les choses; le langage limite. La liaison de ces mots fait exploser le sens des mots, ouvre une constellation, une infinité de sens. À cet égard, Burroughs a beaucoup influencé les *beats* avec sa technique du *cut-up* qui consiste à lier, à coller différentes choses sans l'usage de la raison.

Avant les *beats*, les surréalistes avaient déjà réfléchi à cette approche de l'écriture, qu'ils appelaient l'écriture automatique. À partir des théories freudiennes et de l'approche psychanalytique de l'esprit, les surréalistes avaient comme idée que toute une part de soi

---

<sup>120</sup> Kerouac, *On the Road : The Original Scroll*, ed. Howard Cunnell (New York: Viking, 2007), 297.

<sup>121</sup> Ginsberg, CP, 135.

demeure cachée, rejetée, inconsciente au *moi*. Ils cherchaient, à travers l'écriture, à travers l'art, à libérer l'esprit du contrôle de la raison, du *moi*, à briser les liens logiques, pour permettre à l'inconscient de surgir, de s'exprimer librement. Avant les surréalistes, le poète W.B. Yeats s'était aussi intéressé à l'écriture automatique. Plusieurs de ses textes ont été écrits dans une optique d'expérimentation avec l'inconscient. Les *beats* ont d'abord été reçus comme des surréalistes, mais les *beats* vont beaucoup plus loin que ces derniers. Les *beats* ne cherchent pas seulement à faire surgir l'inconscient à l'esprit, à révéler une dimension étrangère à eux-mêmes, mais à faire disparaître la subjectivité, le *moi* pour que le monde, l'universel se manifeste dans l'écriture. C'est particulièrement le cas pour Ginsberg et Kerouac.

Dans cette optique, la répétition prend une fonction bien particulière chez Ginsberg, à savoir perdre la maîtrise de soi, être emporté dans un rythme dans lequel ce n'est plus *moi* qui contrôle. Ginsberg explique :

I depended on the world "who" to keep the beat, a base to keep measure, return to and take off again onto another streak of invention : "who lit cigarettes in boxcars boxcars boxcars," continuing to prophesy what I really knew despite the drear consciousness of the world : "who where visionary Indian angels."<sup>122</sup>

La répétition, qui est omniprésente chez Ginsberg, permet à Ginsberg de faire tomber les barrières de la volonté, du *moi*, de garder la continuité, le flux, le jaillissement de l'esprit. Cette dimension répétitive amène quelque chose de très musical, sonore. Dans le *Footnote to Howl*, une partie qu'il a rajoutée en guise de complément à *Howl*, Ginsberg écrit :

Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy! Holy!  
Holy! Holy! Holy! Holy!

---

<sup>122</sup> Ginsberg, « Notes Written on Finally Recording "Howl" », 80.

The world is holy! The soul is holy! The skin is holy! The nose is holy! The  
 tongue and cock and hand and asshole holy!  
 Everything is holy! everybody's holy! everywhere is holy! everyday is in  
 eternity! Everyman's an angel!  
 The bum's as holy as the seraphim! the madman is holy as you my soul are  
 holy!  
 The typewriter is holy the poem is holy the voice is holy the hearers are holy  
 the ecstasy is holy!<sup>123</sup>  
 [...]

Un peu à la manière d'un mantra<sup>124</sup>, le langage chez Ginsberg devient très sonore, musical. On peut remarquer comment le sens des mots tend à disparaître. En répétant le même mot, le sens du mot tend à s'effacer pour devenir un son, quelque chose de matériel, un cri, un hurlement, qui résonne dans la ville, qui rejoint tout le monde, qui englobe tout. Le langage vient unir le corps et l'esprit, l'esprit et la matière, dans une vision où tout est sacré, où tout est uni ensemble.

Les conséquences de cette manière d'aborder le langage, d'accueillir les mots qui passent par l'esprit, paraissent autant sur le plan formel que dans les thèmes évoqués. La poésie de Whitman constitue le point de départ poétique de cette nouvelle approche du langage dans la tradition américaine. D'abord, chez Whitman, la forme commence à disparaître, c'est-à-dire qu'il n'y a plus de forme préconçue, prédéterminée. On voit apparaître un langage plus libre, plus ouvert, qui commence à tout accueillir, tout intégrer, à s'ouvrir au monde. Les frontières, les barrières du langage, qui prend un aspect très oral, commencent à s'effacer. Ginsberg va construire des modes d'expression à partir de Whitman, qui avait déjà

---

<sup>123</sup> Ginsberg, CP, 142.

<sup>124</sup> Ginsberg donne une définition très éclairante du mantra : « *Mantram* (singular), *mantra* (plural) is a short verbal formula [...] which is repeated as a form of prayer meditation over and over until the original thin-conscious association with meaning disappears and the words become pure physical sounds uttered in a frankly physical universe; the word or sound or utterance then takes on a new density as a kind of magic language or magic spell and becomes a solid object introduced into the science fiction space-time where the worshiper finds himself, surrounded by jutting mountain crags or city buildings. », DP, 148.



fait un bon bout de chemin avant lui, mais en radicalisant le travail de Whitman, c'est-à-dire que Ginsberg met l'accent sur la disparition de soi. Chez Ginsberg, le langage n'est plus l'expression d'un individu, d'un *moi*, d'une subjectivité, mais devient spontané. On laisse le langage aller, on ne contrôle plus ce qu'on dit, pour que le langage traverse librement. Il n'y a plus de censure, de filtre. Ces barrières s'effacent. Tout traverse dans le langage, qui devient le véhicule du Tout, l'expression du Tout.

## Conclusion

Comme je viens de le montrer, à partir du mouvement Beat, en particulier de Ginsberg et Kerouac, et plus explicitement à partir du texte de *Howl*, il y a des transformations qui ont lieu par rapport à la production poétique au milieu du vingtième siècle en Amérique du Nord. Ces transformations portent sur la question de la forme, la question de ce qu'on peut traiter dans la littérature, la question de comment on écrit, la place de l'individu face à cette écriture.

Dans mon premier chapitre, j'ai expliqué l'histoire de ces transformations à travers la réception de *Howl*, qui a bouleversé les attentes de l'époque. Les représentants du milieu académique, des institutions littéraires, de l'ordre ont tenté de censurer le poème de Ginsberg, de le rejeter, de l'exclure de la scène littéraire, y voyant quelque chose de bas, de non-civilisé. On est allé jusqu'à l'accuser d'obscénité. Mais qu'est-ce que l'obscénité en littérature? L'obscénité occupait déjà une place importante dans l'esprit du public, comme en témoignent *Les fleurs du mal* de Baudelaire et *Ulysse* de Joyce, deux œuvres qui ont aussi subi le même sort, qui ont été accusées d'obscénité à leur époque respective<sup>125</sup>. Dans ses poèmes, Baudelaire parlait ouvertement de sexualité, des cadavres, de la pourriture, etc. Il a été accusé d'outrage aux mœurs publiques et religieuses, et forcé de retirer certains poèmes de ses *Fleurs du mal*. De nos jours, quand on lit Baudelaire, on n'y voit plus rien d'obscène. En fait, l'obscénité concerne ce qui a été exclu de la représentation; c'est la représentation à l'intérieur de ce qui a été exclu auparavant. Chaque fois, en littérature, qu'il y a une question qui concerne les mœurs, qui va à l'extérieur des mœurs habituelles, on considère cela de l'obscénité. C'est parce qu'il y a des idées préconçues par rapport à ce qu'on peut représenter dans la littérature.

---

<sup>125</sup> À ce sujet, on peut aussi penser à *Madame Bovary* de Flaubert.

En écrivant ouvertement à propos de son homosexualité, Ginsberg abordait un tabou dans le domaine de la représentation littéraire. Même si les normes culturelles de l'époque stipulaient que l'homosexualité n'était pas acceptable, dans l'optique de la tradition littéraire, le tort de Ginsberg relevait de son projet esthétique qui consistait en l'intégration de ses désirs, de sa vie, dans son expression poétique.

Dans mon deuxième chapitre, je me suis penché sur la vision du poète. J'ai voulu montrer comment la vision poétique des *beats* s'était détachée de la tradition poétique américaine, occidentale, qui avait placé l'universel au ciel, dans les nuages, à l'extérieur du monde et forcé les poètes à créer des distinctions, des séparations entre les êtres, entre les choses, dans le temps, dans l'espace, à organiser le monde dans un récit, une histoire. En voyant le particulier et l'universel ensemble, les *beats* se sont libérés de ce carcan de la tradition pour s'ouvrir à des visions beaucoup plus larges, qui accueillent tout, qui intègrent tout, sans ces séparations arbitraires de l'esprit, du *moi*. Le bouddhisme leur a offert la possibilité d'accueillir ces visions, ce Tout, cette unité, ce monde qui avait été évacué, qui n'était pas accessible en Amérique, et de percevoir, de présager des problèmes écologiques, environnementaux, sociaux, qui n'étaient pas encore accessibles à la conscience.

Dans mon troisième chapitre, j'ai abordé les aspects linguistiques de cette transformation. J'ai montré comment les *beats* s'étaient défaites des contraintes formelles qui étaient issues d'une tradition qui avait séparé le particulier et l'universel. En s'inspirant de la poésie de Walt Whitman, qui a été un précurseur du mouvement Beat et de cette nouvelle approche linguistique, Ginsberg et les *beats* ont exploré des formes de langage ne relevant plus d'un individu, d'un *moi*, mais s'ouvrant sur l'ensemble, l'intégralité du monde, sur le Tout. Ils ont rompu avec une pratique de l'écriture qui impliquait une maîtrise, un contrôle du

langage, pour accueillir le langage tel qu'il se présente à l'esprit sans les barrières, les séparations du *moi*.

En somme, le projet poétique de Ginsberg, ainsi que des *beats*, représente un moment charnière dans l'émergence de la sensibilité littéraire de la modernité. Ce projet esthétique amène des transformations sur le plan de la forme, des contenus et des pratiques d'écriture. Ce bouleversement discursif, littéraire, poétique accompagne un esprit qui se libère du poids de la tradition culturelle. À partir de 1955, on accède à tout un univers qui n'était pas accessible auparavant. La littérature et la culture se libèrent, s'affranchissent des contraintes, du poids, de la tradition; elles s'ouvrent au monde, à l'ensemble, au Tout. On voit apparaître d'autres formes de subjectivité, d'autres formes d'utilisation linguistique, d'autres rapports entre le langage et l'expression, et la publication.

L'écriture devient d'abord à la portée de tout le monde, même ceux qui n'ont pas été élevés, formés par des études de la tradition. L'écriture, qui avait été réservée à certains individus, à une élite académique, ayant été formée dans les modèles de la tradition, s'ouvre à tout le monde parce qu'elle ne concerne plus un domaine, une dimension éloignée, au-dessus de nous-mêmes, au-dessus des autres. N'importe qui peut écrire, sans passer par les milieux académiques, les institutions littéraires, parce que tout le monde est porteur de l'universel, du monde, du cosmos. L'expérience subjective joue un rôle de plus en plus central dans l'expression littéraire, et aucune expérience n'est exclue a priori. L'écriture littéraire, poétique est ainsi à la portée de tous.

Chaque sujet est susceptible d'être pris par la littérature; il n'y a pas d'interdit. Au lieu d'avoir une canalisation, d'avoir la tradition comme canalisation, on a la littérature, ou la

tradition comme mer, comme océan, c'est-à-dire que tout entre, pénètre dans la littérature. Il n'y a plus ce rapport à la tradition, au passé, cette dimension éloignée, préconçue, qui vient déterminer, diriger ce qui devrait être véhiculé dans la littérature. On peut aborder tous les sujets en littérature, même les plus vulgaires, les plus provocants. On parle de nos expériences personnelles, intimes, sans filtre, sans se cacher. La littérature est ouverte sur tout, elle accueille tout. Elle devient le réceptacle, le véhicule du Tout. C'est vraiment une autre vision de la littérature.

Cela implique aussi un tout autre rapport à l'inspiration. On ne conçoit plus l'inspiration, cette dimension autre, étrangère de l'inspiration, comme une manifestation du divin, une liaison avec quelque chose d'éloigné, de séparé de nous-mêmes. On voit plutôt l'inspiration, cet ailleurs autre, étranger, comme la disparition de nos barrières, de notre *moi*, comme la manifestation du monde, de l'univers inconnu, inconscient, qui vit, qui existe en nous-mêmes, qui est là d'entrée de jeu. Dans cette nouvelle perspective, on ne cherche plus l'inspiration dans un domaine éloigné, mais en nous-mêmes, dans le monde, dans toutes les choses. Tout devient source d'inspiration, tout est susceptible de produire l'enthousiasme poétique.

Avec l'arrivée d'Internet, ces transformations sont d'autant plus observables. On voit apparaître, à travers la toile, à travers le *World Wide Web*, l'enchevêtrement de toute l'expérience, c'est-à-dire que toutes les expériences, tous les points de vue, qui s'entrecoupent, qui se contredisent, se partagent, se mélangent, sont accueillis dans Internet. Avec son réseau de liens, d'hyperliens, l'Internet est un lieu ouvert à tout, ouvert sur la multitude, la diversité des expériences, des points de vue, sur tout ce qui est possible, tout ce qui est vécu. On découvre une autre forme de conscience, de subjectivité, qui est l'ensemble englobant de

toutes les expériences. On voit aussi apparaître d'autres formes de langage qui ne sont pas l'imposition d'une forme, c'est-à-dire qu'on peut dire ce qu'on veut, de la manière qu'on veut. Toutes les formes sont les bienvenues, sans filtre. Le langage s'ouvre au monde, au Tout. On assiste également à un nouveau rapport à la publication, c'est-à-dire qu'il n'y a plus de censure. L'Internet est un lieu ouvert où tout le monde peut publier, sans passer par un intermédiaire, que ce soit des maisons d'édition ou d'autres, par une instance de censure quelconque. L'individu publie par lui-même sur Internet. Tout le monde peut publier, diffuser librement. Il n'y a plus d'écran a priori entre l'écriture et la publication.

Bref, à travers cette étude de *Howl* et du mouvement Beat, j'ai essayé de prendre un moment pointu de l'histoire littéraire américaine pour montrer les diverses forces qui l'habitent et qui demeurent essentielles pour comprendre les modalités actuelles du littéraire. De nos jours, la littérature n'est plus un reflet de la tradition, mais l'intégration de toutes les choses. Le littéraire est une exploration, à travers l'expérience personnelle, subjective, de la conscience, du Tout, qui s'oppose aux formes imposées, aux systèmes de valeur, aux préconceptions, véhiculés dans la tradition littéraire, poétique, culturelle, qui vont à l'encontre des différences, des particularités, de l'universel, du Tout. Le littéraire est un espace d'accueil, qui revendique, critique et provoque, qui est porté par le particulier, par son expérience personnelle, subjective, même en véhiculant l'universel qui est à la portée de tous.

## Bibliographie

Athenot, Eric. *Walt Whitman : Poète-cosmos*. Paris: Belin, 2002.

Blake, William. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Ed. David V. Erdman. New York: Anchor Books, 1982.

Burroughs, William S. *Naked Lunch : The Restored Text*. Ed. James Grauerholz et Barry Miles. New York: Grove Press, 2001.

Charters, Ann. *The Portable Beat Reader*. New York: Penguin Books, 2003.

Chklovski, Viktor. *L'Art comme procédé*. Paris: Allia, 2008.

Dante. *La Divine Comédie*. Trad. Jacqueline Risset. Paris: Flammarion, 2004.

Dumézil, Bruno. *Les Barbares expliqués à mon fils*. Paris: Éditions du Seuil, 2010.

Ginsberg, Allen. *Collected Poems, 1947-1997*. New York: Harper Perennial, 2007.

———. *Deliberate Prose : Selected Essays, 1952-1995*. Ed. Bill Morgan. New York: Harper Perennial, 2001.

———. *Howl and Other Poems*. Trad. Robert Cordier et Jean-Jacques Lebel. Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1993.

———. *Howl : Original Draft Facsimile, Transcript, and Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts and Bibliography*. Ed. Barry Miles. New York: Harper Perennial, 2006.

———. *Spontaneous Mind : Selected Interviews, 1958-1996*. Ed. David Carter. New York: HarperCollins, 2001.

Ginsberg, Allen, et Richard Eberhart. *To Eberhart from Ginsberg : A Letter About Howl, 1956 : An Explanation by Allen Ginsberg of His Publication Howl and Richard Eberhart's New York Times Article "West Coast Rhythms," Together with Comments by Both Poets and Relief Etchings by Jerome Kaplan*. Massachusetts: Penmaen Press, 1976.

*The Holy Bible : King James Version*. New York: Ivy Books, 1991.

Hyde, Lewis, dir. *On the Poetry of Allen Ginsberg*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984.

- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1990.
- . *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jean de la Croix. *Poésies*. Trad. Benoît Lavaud. Ed. Bernard Sesé. Paris: Flammarion, 1993.
- Kerouac, Jack. *Dharma*. Trad. Pierre Guglielmina. Paris: Fayard, 2000.
- . *The Dharma Bums*. New York: Penguin Books, 2006.
- . *On the Road : The Original Scroll*. Ed. Howard Cunnell. New York: Viking, 2007.
- . *The Portable Jack Kerouac*. Ed. Ann Charters. New York: Penguin Books, 2007.
- . *Some of the Dharma*. New York: Penguin Books, 1999.
- Melville, Herman. *Bartleby the Scrivener : A Story of Wall Street*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- Le Nuage de l'Inconnissance*. Trad. Alain Sainte-Marie. Paris: Cerf, 2004.
- Platon. *Les Lois*. Trad. Luc Brisson et Jean-François Pradeau. 2 vol. Paris: Flammarion, 2006.
- Preminger, Alex, et T. V. F. Brogan. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- Raskin, Jonah. *American Scream : Allen Ginsberg's Howl and the Making of the Beat Generation*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Rimbaud, Arthur. *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*. Ed. Louis Forestier. Paris: Gallimard, 1999.
- La Sainte Bible*. Trad. Louis Segond. Montréal: Société biblique canadienne, 1989.
- Shelley, Percy Bysshe. *Poèmes*. Trad. Madeleine L. Cazamian. Paris: Aubier Éditions Montaigne, 1960.
- Shinder, Jason, dir. *The Poem That Changed America : "Howl" Fifty Years Later*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2006.
- Whitman, Walt. *Feuilles D'herbe = Leaves of Grass*. Trad. Roger Asselineau. Paris: Aubier, 1989.



———. *Leaves of Grass : The First (1855) Edition*. New York: Penguin Books, 2005.

Zweig, Stefan. *Le Combat avec le démon : Kleist, Hölderlin, Nietzsche*. Paris: Le Livre de poche, 2004.

## Annexe 1



Paul Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire* (1898-1902)

## Annexe 2

### Belief & Technique for Modern Prose

#### List of Essentials

1. Scribbled secret notebooks, and wild typewritten pages, for yr own joy
2. Submissive to everything, open, listening
3. Try never get drunk outside yr own house
4. Be in love with yr life
5. Something that you feel will find its own form
6. Be crazy dumbsaint of the mind
7. Blow as deep as you want to blow
8. Write what you want bottomless from bottom of the mind
9. The unspeakable visions of the individual
10. No time for poetry but exactly what is
11. Visionary tics shivering in the chest
12. In tranced fixation dreaming upon object before you
13. Remove literary, grammatical and syntactical inhibition
14. Like Proust be an old teahead of time
15. Telling the true story of the world in interior monolog
16. The jewel center of interest is the eye within the eye
17. Write in recollection and amazement for yourself
18. Work from pithy middle eye out, swimming in language sea
19. Accept loss forever
20. Believe in the holy contour of life
21. Struggle to sketch the flow that already exists intact in mind
22. Dont think of words when you stop but to see picture better
23. Keep track of every day the date emblazoned in yr morning
24. No fear or shame in the dignity of yr experience, language & knowledge
25. Write for the world to read and see yr exact pictures of it
26. Bookmovie is the movie in words, the visual American form
27. In praise of Character in the Bleak inhuman Loneliness
28. Composing wild, undisciplined, pure, coming in from under, crazier the better
29. You're a Genius all the time
30. Writer-Director of Earthly movies Sponsored & Angeled in Heaven<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Kerouac, PJ, 483-484.