

Université de Montréal

**Le chemin de l'écrit :
La quête spirituelle de l'écriture chez Jack Kerouac**

Par

Gabriel Tétrault

Département de littératures et de langues du monde

Faculté des Arts et des Sciences

Thèse présentée en vue de l'obtention du grade de Philosophæ Doctor (Ph.D.)

en littérature comparée

option épistémologie de la littérature

Août 2020

© Gabriel Tétrault, 2020

Université de Montréal

Département de littératures et de langues du monde, Faculté des Arts et des Sciences

cette thèse intitulée

**Le chemin de l'écrit :
La quête spirituelle de l'écriture chez Jack Kerouac**

par

Gabriel Tétrault

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes

Simon Harel

Président-rapporteur

Terry Cochran

Directeur de recherche

Eric Savoy

Membre du jury

Véronique Lane

Examinatrice externe

Résumé

L'écriture littéraire de Kerouac est la manifestation de sa quête spirituelle sous la forme du chemin de l'écrit. Ce n'est pas exactement la route de l'écriture de *On the Road*, qui s'élanche vers l'horizon comme l'autoroute américaine, lorsque l'on déroule le manuscrit sur le sol ou l'on lit les lignes de gauche à droite. Il s'agit plutôt de la manière par laquelle l'écrit forme un chemin pour que cette quête spirituelle s'oriente à travers l'œuvre, à travers la création de l'œuvre. À mi-chemin entre le français et l'anglais, écrivain beat visionnaire, Jack Kerouac explore toutes les formes d'écriture, de la prose à la forme la plus brève d'écrit littéraire, le haïku, afin de répéter et répéter des exercices littéraires de l'esprit qui lui permettront d'orienter sa quête spirituelle et de la traduire en mots. Plusieurs textes font office d'exercices d'écriture sur le parcours du corpus des écrits kerouaciens, mais c'est dans *Some of the Dharma* qu'on retrouve l'exemple le plus percutant des sentiers littéraires à travers lesquels s'est engouffrée sa quête spirituelle.

Cette thèse examine la notion de chemin et les articulations de la quête spirituelle à travers quatre chapitres. Les deux premiers chapitres traitent respectivement des textes en français publiés en 2016 sous le titre *La vie est d'hommage* et du problème de la spontanéité sous l'angle du spirituel. Ils préparent ainsi la réflexion du troisième chapitre où il s'agit de comprendre comment *Some of the Dharma* peut être conçu comme le grand carnet laïque des chemins spirituels de Kerouac. Enfin, le quatrième chapitre expose la signification de l'imbrication de la prose et de la brièveté littéraire (notamment les haïkus et les koans), appuyée sur la conception d'un présent à la fois impermanent et éternel. Cet ensemble de réflexions mène à s'interroger sur le sens spirituel de la voie littéraire dans un monde sécularisé. Les défaites spirituelles de Kerouac sont aussi nombreuses et lui ont permis de s'orienter, n'ayant pas d'autres guides spirituels que sa propre écriture et ses lectures. L'écriture littéraire est avant tout chemin et la traversée de ce chemin mène là où nous sommes toujours. Kerouac en donne un exemple saisissant que cette thèse explicite par ses propres chemins de l'écrit.

Mots-clés : Kerouac; quête spirituelle; chemin; écriture; bouddhisme; *La vie est d'hommage*; spontanéité; *Some of the Dharma*; présent; brièveté.

Abstract

Kerouac's literary writing is the manifestation of his spiritual quest formed by the path taken by the written word. This is not exactly the road of writing in *On the Road*, which rushes towards the horizon like the American highway, when you unroll the manuscript on the ground or you read the lines from left to right. Rather, it is the way in which the writing forms a path for this spiritual quest to find its way through the work, through the creation of the work. Halfway between French and English, the visionary beat writer Jack Kerouac explores all forms of writing, from prose to the briefest form of literary writing, the haiku, in order to repeat and rehearse literary exercises of the mind that will allow him to orient his spiritual quest and translate it into words. Several texts serve as writing exercises on the journey through the corpus of Kerouacian writings, but it is in *Some of the Dharma* that we find the most striking example of the literary paths through which his spiritual quest was launched.

This thesis examines the notion of the way and the articulations of the spiritual quest through four chapters. The first two chapters discuss respectively the French texts published in 2016 under the title *La vie est d'hommage* and the problem of spontaneity from a spiritual perspective. They prepare the reflection developed in the third chapter, where the aim is to understand how *Some of the Dharma* can be conceived as the great lay notebook of Kerouac's spiritual paths. Finally, the fourth chapter explains the meaning of the interweaving of prose and literary brevity (notably haikus and koans), based on the conception of a present that is both impermanent and eternal. These reflections lead us to question the spiritual meaning of the literary path in a secularized world. Kerouac's spiritual defeats are numerous and have allowed him to find his way, having no other spiritual guides than his own writing and reading. Literary writing is above all a way and crossing this path leads to where we are, always. Kerouac gives a striking example of this, which this thesis makes explicit through its own writing paths.

Keywords: Kerouac; spiritual quest; way; writing; Buddhism; *La vie est d'hommage*, spontaneity; *Some of the Dharma*; present; brevity.

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Résumé | 2 |
| Abstract | 3 |
| Table des matières | 4 |
| Remerciements | 7 |
| Exergues | 8 |
| Avant-propos | 9 |
| Introduction | 12 |
| Chapitre I – La voie littéraire sans langue à soi | 33 |
| Langues et chemins | 33 |
| Parcours à travers les non-langues de Kerouac | 39 |
| Méditations et locomotions de soi par l’écrit | 47 |
| Sur le chemin du chemin | 53 |
| L’angle et la langue du chemin : les voies littéraires | 65 |
| Chapitre II – Les exercices littéraires de l’esprit : la spontanéité et l’écrit | 74 |
| La quête de l’exercice | 74 |
| L’exercice « littérature » | 80 |
| Le problème littéraire de la spontanéité | 89 |
| « Laisse ton esprit te tuer » : la spontanéité écrite ou l’écriture spontanée | 96 |
| Les deux « moi » de Saint-Augustin et de Kerouac | 110 |
| À propos de l’esprit en littérature : le petit et le vaste | 115 |
| Le zen, les marionnettes et l’écriture | 122 |
| Chapitre III – Les carnets laïques du chemin spirituel | 127 |
| Les « notes » de <i>Some of the Dharma</i> | 127 |
| Un bouddha américain | 140 |

| | |
|---|-----|
| Questions de « méthode » dans les carnets du chemin | 146 |
| <i>Some</i> du spirituel | 151 |
| À propos du dharma littéraire..... | 156 |
| L'impossible institution (littéraire et religieuse)..... | 167 |
| Le bouddhisme comme véhicule littéraire | 181 |
| Chapitre IV – De la brièveté ambiguë du présent littéraire..... | 187 |
| À propos du présent et de l'œuvre littéraire | 187 |
| Le présent de la brièveté..... | 191 |
| Le contexte du texte bref et de la prose..... | 201 |
| L'ambiguïté brève du spirituel : le koan | 207 |
| Les haïkus : la nature littéraire la plus courte..... | 219 |
| Texte et contexte de l'« intention » des haïkus | 225 |
| La route dans le haïku et la voie de la brièveté | 235 |
| Conclusion..... | 244 |
| Références bibliographiques | 259 |

À Albert Low

À Colette Thuot

Bien bas et bien haut

Remerciements

Je remercie Terry Cochran, pour son amitié spirituelle d’abord — et les directions intellectuelles qu’il m’a pointées. Nombreux sont les livres composant cette thèse qui sont le fruit de ses conseils. Sa boussole de lecteur bien aiguisée m’a été essentielle. Il a su nous lire avec subtilité, moi et ma thèse.

Remerciements en outre à Momo, aussi pour son amitié spirituelle profonde, et les nombreuses discussions qui m’ont nourri en filigrane tout au long.

Je remercie de plus les 3 « L » : Léonore, Laurence et Louis-Thomas. Ils ont su me supporter avec leur présence, leurs lectures, leurs réflexions et leurs potins.

Remerciements à Ariane, pour le fil précieux, le tissage et les réflexions, son amour, son écoute, sa révision attentive.

Merci à Erik, Mathieu, Jeanne.

Je remercie le département et la faculté pour le cadre académique et financier.

Enfin, remerciements au jury de la thèse.

Je vous lègue tous ce chemin de mercis.

Exergues

The word itself is the bridge.

— Nisargadatta

The Dharma is words.

— Kerouac

Avant-propos

In my end is my beginning.
(Eliot 1980, 129)

Je voudrais écrire quelque chose d'aussi impermanent que l'éternité. Avant de commencer au milieu de mon propos, par l'introduction, permettez-moi ici un instant d'user du « je » personnel, bien qu'il tombera rapidement sans le vouloir dans la sphère de l'« impersonnel » — avant même la fin de cet avant-propos —, étant maintenant inscrit sur la page devant vous et devant moi. Virginia Woolf écrivait avec raison dans *Une chambre à soi* : « “Je” n'est qu'un terme commode qui désigne un être dépourvu de toute réalité. » (Woolf 2018, 8) Avec ce « je » commode de l'être irréel, on peut écrire de la littérature et réfléchir sur la réalité de l'univers et de l'être. Visionnaire elle aussi, Simone Weil inscrit de son côté dans son carnet III de New York de 1942 : « Dire Je, c'est mentir » (Weil 1999, 929). Pour ma part, afin d'entamer ce processus en chemin, je me permets de reprendre à partir du début, après avoir parcouru tous les sentiers de cette thèse par les relectures et par les réécritures, et de poursuivre ici par une courte remarque sur ce qui a donné l'élan à l'origine de cette thèse. Ce n'est pas le « je » autobiographique, tout autant que Kerouac n'écrit pas une autobiographie avec l'autofiction de sa « Légende de Duluo ». Il s'agit du « je » de l'écriture elle-même, celui qui a partagé au long de cette traversée intellectuelle la présence pronominale au chevet du « on » et du « nous ».

Le commencement de l'écriture est important, même après coup, même après avoir terminé. Il ne cesse de recommencer, ce commencement : des fragments d'introduction s'additionnent pour former une thèse. Eliot n'a-t-il pas en outre écrit que son commencement était sa fin (1980, 123)? Cette thèse traite du chemin de l'écriture littéraire dans sa trame spirituelle, grâce à ce qui nous oriente à travers ce que nous avons coutume d'appeler « spirituel », à une époque peu curieuse de

ces questions. L'intempestivité n'était néanmoins pas volontaire. Du moins, il deviendra évident à la lecture de cette thèse que cette problématique du spirituel était entièrement entremêlée au devenir littéraire et existentiel de l'écrivain Jack Kerouac. Ce constat a encore toute son actualité aujourd'hui et il est même nécessaire, comme vous le verrez.

Au premier abord, l'idée de cette thèse ne passa pourtant pas par l'écriture ou la lecture de l'œuvre littéraire de Kerouac, mais par ce qu'on appelle « méditation », n'ayant pas de meilleur mot en français pour cette pratique. C'est la pratique du *zazen* qui m'a poussé à étudier Kerouac plus en profondeur — plusieurs conceptions articulées par le bouddhisme sont d'ailleurs très heuristiques pour penser le phénomène littéraire : les remarques de Woolf et Weil sur le « je » désincarné et menteur en témoignent en évoquant l'illusion notoire de l'ego. Cela reflète bien à tout le moins mon entrée en matière avec l'auteur en question. Je le confesse : j'ai connu *The Dharma Bums* avant de lire *On the Road*. En effet, la quête spirituelle de Kerouac est beaucoup plus explicite dans *The Dharma Bums*, où il raconte le souhait d'une révolution littéraire et sociale par la transplantation en sol américain des pratiques orientales du dharma. J'ai pensé, quant à moi, à transposer le rapport indirect (de la représentation) entre l'écriture et la méditation en une relation directe. Comment l'écriture peut-elle être comprise comme une pratique méditative? La méditation et l'écriture sont en partie incompatibles, car on n'écrit pas quand on médite, selon la tradition du bouddhiste zen, notamment. La méditation ne doit pas laisser une seule trace, tandis que l'écriture en laisse nécessairement une. Or, on peut aussi méditer avec l'écriture, mais ce ne sera pas selon les mêmes modalités. J'ai appris avec la pratique du zen et la lecture des beats qu'il ne fallait pas s'arrêter à une vision conformiste du monde — ne rien prendre pour acquis, pas même nos pré-supposés les plus fondateurs —, mais s'interroger au plus profond de soi, comme en puisant dans un puits sans fond, pour savoir ce que le savoir ne sait pas et ce qu'il sait en étant. C'est ainsi

que je m'aventure avec l'écriture dans les labyrinthes laissés derrière lui par Kerouac, car je connais maintenant mon fil d'Ariane. J'ai trouvé cette petite pelote de laine dans la pratique spirituelle pendant mes dernières années universitaires. Au lieu d'en chercher l'issue, j'ai tissé un grand filet, aux mailles plus ou moins serrées, capables de contenir les dédales des pensées qui passaient par là, avec tout le vide fécond qu'elles contiennent. Cependant, encore à l'heure actuelle, pendant que le malheur gronde tout autour à travers le monde, je n'ai pas encore trouvé de différence notable ou radicale entre les pratiques littéraires et intellectuelles et les pratiques spirituelles, bien que les universités se sécularisent loin des religions et que les maîtres spirituels, pour la plupart, relèguent au second plan toute démarche conceptuelle provenant de l'intellect. Je considère à la fois leur proximité et leur distance par l'exercice critique du champ textuel qui s'ouvre à la littérature comparée. J'ai tenté de découvrir la faille qui fait pont entre ces deux domaines en les pensant ensemble par la figure d'un écrivain exemplaire de ce questionnement. Par la pratique parallèle du zen et de l'écriture de la thèse, j'ai commencé à envisager de plus en plus l'écriture comme une pratique spirituelle laïque. Kerouac a été la principale inspiration de cette réalisation via son chemin littéraire orienté par la quête spirituelle du chemin. Les hypothèses de cette thèse permettent d'interroger ces présupposés : les nôtres, les siens, les miens.

Introduction

« This time, when I hit the road, I'll have no plans », écrit Kerouac dans *Some of the Dharma* le dimanche 26 février 1956, dans ce texte fort méconnu et pourtant essentiel pour comprendre la démarche éminemment spirituelle de l'écrivain à travers la réalisation de son œuvre (Kerouac 1997, 406). Cette première formule complète le panorama de cette seconde phrase fort connue qu'il écrivit un peu plus tôt le 22 mai 1951 dans une lettre à Neal Cassady, à propos de son texte le plus célèbre : « Went fast because the road is fast. » (Kerouac 2008a, 1) L'une indique de ne pas préméditer de plans spécifiques ; l'autre précise la vitesse appropriée pour la rédaction de *On the Road*. On peut entendre le sens des deux phrases tant dans leur rapport à la route où se déplacent les véhicules ou à propos de l'écriture qui forme un chemin. Le contexte des deux phrases est cependant différent. Dans la première phrase, Kerouac parle de la route au sens littéral, tandis que dans la deuxième phrase, il met en rapport la route américaine et le chemin de l'écriture, par un parallèle entre la grande vitesse des voitures sur l'autoroute et sa façon rapide de taper *On the Road* sur la benzédrine, une sorte d'amphétamine. Quand il prendra la route, cette autre fois cinq années plus tard, il tentera de ne pas faire de plans, de suivre la route où elle le mène, sans prévoir les activités qui l'attendent au bout de la route, arrivé à destination. Il fait le plan de ne pas faire de plan. Il n'y aura pas d'objectif particulier à son voyage, sauf la traversée de la route elle-même. Si la phrase de *On the Road* donne à penser le rapport entre l'autoroute et la vitesse de l'écriture, ce sera plutôt dans *Some of the Dharma* qu'on trouvera de manière beaucoup plus explicite la grande quête spirituelle de son écriture envisagée comme chemin.

Ce texte important et original a éveillé un intérêt à la forme singulière du spirituel chez Kerouac, à la manière inédite par laquelle il s'articule, notamment dans son rapport au bouddhisme

et aux traditions spirituelles. Les recherches à propos du spirituel dans le corpus de textes de cet auteur beat ont commencé il y a déjà quelques années. Ces recherches appellent cependant un approfondissement significatif. C'est ce que je propose de faire avec la présente thèse à travers les 4 chapitres, en portant une attention toute particulière à comment la pratique de l'écriture prend la forme d'un chemin sous la visée de la quête spirituelle, à partir d'un cadre de lecture et de conceptualisation inspiré du bouddhisme et du taoïsme. On recense un certain nombre de livres critiques qui ont abordé plus directement la question du spirituel chez Kerouac et les beats, mais ils ont tendance à se concentrer sur la présence du thème de la spiritualité plutôt qu'à interroger l'exercice lui-même de l'écriture littéraire comme une pratique relevant d'un cheminement spirituel. Cependant, ils forment un cadre sur lequel il est possible de s'appuyer pour percevoir le paysage où se situe la présente thèse. Il est de mise de nommer les ouvrages les plus importants à ce sujet : *Kerouac, the Word and the Way : Prose Artist as Spiritual Quester* de Ben Giamo (2002) ; *The Bop Apocalypse : The Religious Visions of Kerouac, Ginsberg, and Burroughs* de John Lardas (2001) ; *Jack Kerouac and the Literary Imagination* de Nancy M. Grace (2009). Il est intéressant au passage de noter que ceux-ci sont tous publiés quelques années après la parution de *Some of the Dharma*. De plus, seule Nancy M. Grace accorde une importance décisive à *Some of the Dharma*. Dans son ouvrage, Grace met d'ailleurs en lien la quête exprimée dans *On the Road* et celle de *Some of the Dharma* en deux chapitres titrés « Quest I » et « Quest II » (2009). Elle fait ainsi le pont entre ce texte le plus emblématique de la Beat generation, du point de vue des thématiques et de la narration, vers cet autre texte complexe, mystérieux et inconnu. Elle reconnaît de plus celles et ceux qui l'ont précédés dans la reconnaissance de la quête spirituelle chez Kerouac : « Regina Weinreich, Warren French, Robert Holton, Ben Giamo, Omar Swartz, and John Lardas » (2009, 25) Dans un compte-rendu des textes de Giamo et Lardas, publié un peu plus tôt (en 2002) que son propre livre, Grace rappelle combien il est difficile de départir les beats de

certaines idées préconçues (à travers la figure popularisée du *beatnik* par exemple) et d'analyser leur art en lui-même, étant donné la diversité des domaines nécessaires pour décrypter les écrits beat. Elle appelle donc à développer une approche interdisciplinaire et invite les futures recherches à s'appuyer sur plusieurs domaines de savoir dont les études littéraires, religieuses, philosophiques, historiques (Grace 2002). Avec *Jack Kerouac and the Literary Imagination*, elle propose en ce sens de pallier cette lacune avec un ouvrage qui scrute les traditions spirituelles qui ont façonné l'écriture de Kerouac. Elle y présente des analyses pertinentes où l'univers et l'imaginaire littéraires se trouvent éclairés par ce qu'elle appelle la « wisdom literature », ce que je traduirais par la « littérature spirituelle ». L'un des problèmes évidents est de définir ce que serait ce genre littéraire, alors que ses limites sont pour le moins difficiles à circonscrire.

Quelques anthologies intéressantes et textes historiques ont donné du matériel important en compilant des textes issus en grande partie des beats, exprimant le lien avec le bouddhisme et la notion du spirituel : *How the Swans Came to the Lake : A Narrative History of Buddhism in America* (Fields 1992) ; *Big Sky Mind : Buddhism and the Beat Generation* (Tomkinson 2014) ; *Hard to Be a Saint in the City : The Spiritual Vision of the Beats* (Inchausti 2018). Ces deux dernières anthologies rassemblent un bon nombre de textes de la Beat generation qui traduisent le grand intérêt des auteurs pour le bouddhisme et les autres religions. On peut ajouter toute une série de textes critiques qui disent bien par leur titre et leur développement ce qui a été identifié de l'esprit véhiculé à l'intérieur de ce mouvement littéraire depuis son émergence : *From Beat to Beatific: Religious Ideas in the Writings of Kerouac, Ginsberg, and Corso* (Schwartz 1976) ; *Beat Dharma: A Ponderment into the Spiritual Paths of Two Members of the Beat Generation, Jack Kerouac and Allen Ginsberg* (Hashagen 1999) ; *The Beat Face of God: The Beat Generation Writers as Spirit Guides* (Edington 2005) ; *The Spiritual Imagination of the Beats* (Calonne 2017) ; *Enlightened Individualism: Buddhism and Hinduism in American Literature from the Beats to the*

Present (Garton-Gundling 2019). Ainsi, l'argument à propos de la place importante de la quête spirituelle dans ce corpus n'est plus à faire. Ce travail de réflexion est d'ailleurs en marche depuis l'époque même des beats, mais il s'est accéléré du côté critique et universitaire au tournant du millénaire et il faut prendre cette accélération au bon, pour ainsi dire, non pas seulement pour le raffiner et spécialiser le propos, mais aussi pour lui donner de la perspective et de la profondeur. À l'époque de la Beat generation, Kerouac avait déjà indiqué, comme cela est bien connu, que cette génération de littéraires devait avoir comme but à ses yeux une visée et une signification avant tout spirituelles, en expliquant la fameuse transition de « beat (down) » à « béat-ifique »¹. John Clellon Holmes, celui aux côtés de Kerouac à l'origine de la « découverte » et de l'institution du nom « beat », comprenait aussi cette « génération » ainsi². Dans cette perspective, une biographie spirituelle a déjà été faite sur Kerouac (Caffrey 2001) et différentes façons de lire Kerouac à partir du spirituel ont aussi été explorées, de manière plus précise, notamment cette lecture originale selon le « chamanisme » de l'écriture de l'auteur : *Kerouac in ecstasy: shamanic expression in the writings* (Bierowski 2011). De manière générale, on peut donc affirmer que la littérature beat et Kerouac se prêtent bien aux lectures et aux interprétations religieuses et spirituelles.

¹ Les trois textes majeurs dans lesquels Kerouac parle de sa compréhension de la « Beat Generation » font tous référence à ce sens religieux : « Aftermath: The Philosophy of the Beat Generation », « Lamb, No Lion », « The Origins of the Beat Generation » (Kerouac 1994b, 47-65). Par exemple, dans ce dernier, il s'insurge contre l'appropriation du terme par tout le monde comme si cela revenait à dire que toutes ces choses étaient béatifiques et qu'ils faisaient en quelque sorte un sacrilège avec le terme beat : « But this was 1954, so then what horror I felt in 1957 and later 1958 naturally to suddenly see "Beat" being taken up by everybody, press and TV and Hollywood borchst circuit to include the "juvenile delinquency" shot and the horrors of a mad teeming billyclub New York and L.A. and they began to call that Beat, that beatific. . . » (Kerouac 1994b, 63-64)

² Dans son article « This is the Beat generation », publié dans le New York Times le 16 novembre 1952, il termine précisément sur un commentaire à ce sujet : « But its ability to keep its eyes open, and yet avoid cynicism; its ever-increasing conviction that the problem of modern life is essentially a spiritual problem; and that capacity for sudden wisdom which people who live hard and go far possess, are assets and bear watching. » En outre, comme le souligne Grace, c'est dans *Beat Soul* que Holmes affirme aussi son idée de la visée beat : « [they] were on a quest, and that the specific object of their quest was spiritual... their real journey was inward; and if they seemed to trespass most boundaries, legal and moral, it was only in the hope of finding a belief on the other side » (Grace 2009, 25)

Néanmoins, l'histoire de la relation entre la Beat generation et l'interprétation spirituelle du monde des différents personnages de cette aventure ne s'est pas uniquement produite sous des rapports toujours amicaux, perméables et paisibles. C'est aussi un lieu de tensions et de conflits multiples³. L'article « Beat Zen, Square Zen, and Zen » illustre bien l'ambivalence face au sens spirituel associé à la Beat generation. Il s'agit d'un texte inspiré d'une conférence que Allan Watts a donnée en 1957, la même année où *On the Road* est publié. Il tente d'expliquer l'intérêt croissant du bouddhisme zen en Amérique et identifie les deux extrémités de ce spectre de personnes intéressées par le zen selon les noms de « Beat Zen » et « Square Zen ». Tout en accordant une place singulière aux auteurs beat dans le passage du bouddhisme en Amérique, il use de ce terme de « Beat Zen » pour caractériser une pratique spirituelle réactionnaire contre les conventions socioculturelles, tandis que le « Square Zen » se place sous l'autorité de l'institution religieuse de manière orthodoxe. Ainsi, le « Beat Zen » signifie une forme de la Beat generation conçue avant tout comme un mouvement contestataire intéressé par ailleurs par le spirituel. Watts avait d'ailleurs plusieurs réserves envers Kerouac et ne le trouvait pas assez zen. Il pensait que Kerouac ne comprenait pas la moelle du zen, mais se servait plutôt du zen comme façade. À partir du bouddhisme, cet exemple montre déjà combien les beats avaient une position controversée, pas seulement en matière de questions culturelles et sociales, mais aussi à propos du spirituel. Stephen Prothero propose une vision légèrement différente dans « On the Holy Road : The Beat Movement as Spiritual Protest », un autre texte important sur la question (Prothero 1991). Il envisage par exemple la démarche des beats non pas tant comme une révolte *contre* quelque chose, mais plutôt une protestation *pour* quelque chose, en s'inspirant d'ailleurs des dires de Kerouac dans son article

³ Dans l'article « "Beyond This World of Transiency and Impermanence": Japanese Americans, Dharma Bums, and the Making of American Buddhism during the Early Cold War Years », Michael K. Masatsugu raconte notamment l'histoire complexe de cet intérêt grandissant pour le bouddhisme aux États-Unis pendant la Guerre froide. Il montre combien les perceptions et la compréhension du bouddhisme pouvaient grandement varier d'un groupe à un autre.

« The Origins of the Beat Generation » (Kerouac 1994b, 56). Il s'agit d'une protestation pour une nouvelle vision spirituelle du monde. Prothero cherche à faire comprendre que la quête spirituelle des beats n'était pas un événement corollaire aux autres revendications. Au contraire, la protestation *pour* le spirituel était au cœur de leur entreprise, du moins, disons-le ici sans détour, au cœur de l'entreprise de certains beats ayant exemplifié la Beat generation. Mais Prothero lui-même indique bien que le phénomène littéraire des beats était beaucoup plus vaste que ce que nous avons coutume de croire. Cela étant, Prothero fait cette lecture en historien des religions et se concentre sur la signification historique de leur entreprise spirituelle.

Il est à noter que les quelques exemples de littérature critique que j'ai soulevés ici sont issus du corpus anglophone. Les recherches francophones demeurent encore assez timides sur ce questionnement et la présente thèse cherche à répondre à cette lacune. Sur le fond, cependant, ce que proposent les analyses contenues dans cette thèse, c'est de porter la question du chemin un peu plus loin dans notre compréhension de Jack Kerouac et de se demander pourquoi la spiritualité prend une telle forme. Sans pouvoir généraliser l'ensemble des démarches critiques indiquées ou citées jusqu'à maintenant, il y a néanmoins quelques tendances qui sont plus visibles que d'autres dans ce corpus de textes secondaires. Entre autres, on cherche à déceler les thèmes religieux et spirituels dans le corpus littéraire de la Beat generation. On scrute l'imaginaire littéraire de cette période. On tente ensuite de saisir la spécificité de la manière de représenter ces enjeux chez les beats. Au passage, on se demande comme Allan Watts s'ils comprennent réellement la religion et combien ils y sont fidèles ou non. À la fin de son article, Prothero veut quant à lui faire entrer les beats dans l'histoire américaine des religions. En d'autres mots, tous prêchent pour leur paroisse. Il faut par ailleurs ne pas omettre tous les autres articles académiques, les mémoires et les thèses qui ont abordé la spiritualité dans son lien à Jack Kerouac, en voici quelques-uns : « The Face of God at the End of the Road: The Sacramentality of Jack Kerouac in Lowell, America, and

Mexico » (Albarran 2013) ; « Jack Kerouac's Buddhism in *Some of the Dharma: A Not So Simple Story* » (Bellarsi 2000) ; « Some Lost Bliss: Tracing the Dark Night of the Soul in Jack Kerouac's *Visions of Gerard, The Dharma Bums, Desolation Angels, and Big Sur* : And an Excerpt from the Novel *Mayor of Hollywood* » (Brophy 2011) ; « Profane Depths and Heavenly Heights: Manifestations of Spirituality in Selected Fiction of Jack Kerouac » (Coffey 2011) ; « "New Life for Me": Samsaric Existence in Jack Kerouac's *The Dharma Bums* and *Desolation Angels* » (Dreisbach 1999) ; « Sad Paradise: Jack Kerouac's Nostalgic Buddhism » (Haynes 2019) ; « "Buddha's Me": Jack Kerouac and the Creation of an American Buddhism » (Kovacic 2004) ; « Dostoevsky and the Diamond Sutra: Jack Kerouac's Karamazov Religion » (Menefee 2011) ; « Religious Turmoil: The Conflict Between Buddhism and Catholicism in Jack Kerouac's Life And Writing » (Simpson 2003). Une nouvelle fois, on remarque qu'une tendance semble se dessiner dans le désir des chercheuses et chercheurs de cerner la place de la religion dans les représentations textuelles, en particulier des religions orientales. Ces textes critiques académiques sont d'une grande utilité pour repérer la profusion de références au spirituel dans les écrits beat et dans la vie de Jack Kerouac. Toutefois, tout en s'appuyant en partie sur ces recherches, ma démarche est tout autre et s'inspire des enseignements de la littérature comparée. Essentiellement, je me questionne en amont de ces considérations de représentation et je cherche à interroger les présupposés qui les rendent possibles. Je me demande plus spécifiquement pour quelle raison la quête spirituelle prend la forme de la *quête d'un chemin* et se déploie comme une voie. Kerouac est un écrivain extrêmement intéressant pour explorer cette problématique générale. Il pourrait en être autrement : la quête spirituelle relève dans d'autres cas de la grâce, de l'attente de l'intervention divine, et elle ne s'articule pas nécessairement à la manière d'un parcours. Mais l'intérêt de cette recherche doctorale tient dans le fait que la quête et le chemin se présupposent l'un l'autre et que Kerouac a certainement pressenti de manière implicite et, par moments, explicite, comment il est

possible de témoigner de cette articulation. La portée de ses textes est à la fois intellectuelle, littéraire et spirituelle. L'esprit s'entend ici sous tous ces domaines. Selon cette perspective, les représentations de la route et de la spiritualité ne deviennent ainsi que l'expression du travail littéraire qui occupe Kerouac, où il cherche à comprendre la place de l'« esprit » dans une telle entreprise. Il porte l'écriture littéraire au statut d'exercice spirituel, dans un sens proche, sans s'y réduire, de ce que Pierre Hadot entendait par là, pour la philosophie antique⁴. Dans *Le gai savoir*, livre où l'Insensé annonce la mort de Dieu, Nietzsche précise dans le même aphorisme que la mort de Dieu est *en marche*, il y a en quelque sorte un chemin de la mort de Dieu que l'humanité ne pouvait pas encore prendre : « Cet événement énorme est encore en chemin, il marche, et il n'est pas encore parvenu jusqu'à l'oreille des hommes. » (Nietzsche 1950, 171). Quelques aphorismes plus loin, il caractérise les fondateurs de religion comme des personnes qui adoptent des manières de vivre préexistantes et les interprètent comme la forme de vie la plus significative (Nietzsche 1950, 304-5). En ce sens, par transposition, il faudrait penser Kerouac comme un « fondateur » de religion *littéraire*. Il a montré, à son insu ou non, les manières par lesquelles l'écriture littéraire parvient à signifier de manière spirituelle ; il a exposé comment cette forme de vie concerne directement l'esprit.

⁴ Pierre Hadot pensait la philosophie antique comme un *exercice spirituel*, en s'inspirant du travail de Paul Rabbow dans *Seelenführung, Methodik der Exerzitionen in der Antike* (Direction des âmes. Méthode des exercices dans l'Antiquité). Hadot approfondit cette approche en montrant que la philosophie antique n'est pas un système de pensée, mais la pratique d'exercices spirituels. L'exemple des *Pensées* de Marc-Aurèle en est l'explicitation la plus évidente, ainsi que la pensée mystique de Plotin. Mais on y retrouve aussi les *Exercices* de Saint-Ignace, qui sont dans cette même tradition. Hadot caractérise l'exercice spirituel ainsi : « [...] je définirais l'exercice spirituel comme une pratique volontaire, personnelle, destinée à opérer une transformation de l'individu, une transformation de soi. » (Hadot 2001, 145) Pour ma part, je cherche aussi à faire ce travail de transposition, non pas de l'intérieur de la philosophie, mais plutôt de la religion et la philosophie vers la littérature. En fait, il est fort à propos de remarquer que tant pour ces philosophes antiques et ces religieux, le « littéraire » avait une place centrale dans leur exercice, même si pour la plupart d'entre eux, historiquement, le concept de « littérature » n'avait pas encore été inventé. Hadot reconnaît d'ailleurs cette possibilité de la littérature comme exercice spirituel, mais n'a pas proposé de développement approfondi de cette thèse, puisqu'il pense que la littérature doit tout de même rester sous l'égide de la philosophie. (Hadot 2001, 222-25).

Ces considérations du spirituel et du vaste univers du chemin seront donc abordées dans la présente thèse sous l'angle spécifique de l'écriture elle-même, notamment à partir de certains textes moins étudiés dans le corpus de Kerouac. En effet, à la manière de la remarque de Kerouac à propos de son voyage en ouverture de cette introduction, le chemin de l'écriture et de la lecture tend lui aussi vers une direction dont on ne peut savoir à l'avance où elle mènera, où la personne qui fréquente la littérature et qui la crée sera portée par les inscriptions qu'elle rencontre et qu'elle produit. Il s'agit d'une exploration de l'inconnu en soi, à travers soi et autrui, et partout à travers le monde, grâce à l'écrit. Le chemin de l'écriture littéraire est une traversée intérieure dont Kerouac a su présenter et représenter textuellement une explicitation à la fois exemplaire et torturée. C'est ce chemin, moins explicite à première vue que le thème de la route américaine ayant fait sa renommée, qu'interroge cette thèse. En un mot, il s'agit du chemin dans son acceptation spirituelle. La signification spirituelle du chemin est attestée dans la plupart des traditions religieuses occidentales et orientales (entre autres : le judéo-christianisme, l'islamisme, l'hindouisme, le bouddhisme et le taoïsme), mais l'étude du chemin de l'écriture dans la littérature laïque demeure encore peu traitée dans les champs littéraires sécularisés. L'expression « chemin de l'écrit » a donc une résonance métaphorique, car elle ne pointe pas spécifiquement le tracé rectiligne des mots, de gauche à droite, sur la page devant vous, mais bien le sens de ce cheminement, de ce processus, que l'écrit représente et exprime nécessairement. En outre, le « chemin de l'écrit » traduit l'aspect spirituel de l'écriture littéraire, car il permet de se représenter la littérature comme une voie : l'écrit littéraire est toujours en chemin, c'est même ce qui fonde la signification dite « littéraire » d'un texte. D'où viendrait l'intérêt de lire un texte dont le sens serait fixé pour toujours? C'est donc considérer le chemin de l'écriture et de la lecture et de tous les sentiers possibles par lesquels nous entrons en relation avec les textes qui sont devant nous, nous hantent ou nous habitent. Tout en étant un écrivain issu d'un monde appelé à se séculariser au moment charnière de la Seconde

Guerre mondiale, Jack Kerouac représente un exemple frappant de cette tentative de comprendre la part résiduelle du spirituel dans la littérature. Son effort pour écrire et définir la littérature *beat* n'a jamais mis de côté cette composante. Au contraire, elle prendra de plus en plus de place dans son œuvre. Cette thèse donne à voir combien l'œuvre de Kerouac permet de penser le chemin de l'écrit comme la direction de sa quête spirituelle, c'est-à-dire que sa quête devient spirituelle précisément puisqu'il voit le *littéraire* comme la découverte et la traversée d'un chemin. L'un des aspects de l'œuvre de cet écrivain à approfondir sera sa manière toute particulière d'explorer le chemin sous de nombreuses perspectives et de préciser le sens spirituel de ses textes grâce à l'évocation et à l'usage du chemin inachevé de la littérature dans son œuvre. Bien que ce qui chemine à travers l'écriture a une direction, un but, une orientation vers l'achèvement de l'œuvre, il n'en demeure pas moins que le processus lui-même du *littéraire* ne peut apparaître uniquement de manière achevée dans les textes. Il n'y aurait plus ce mouvement de l'esprit et cette locomotion de soi, intrinsèques à la littérature.

L'écriture et la lecture littéraires sont des formes étonnantes de traversée de soi et du monde. À travers elles, il est cependant bien difficile de discerner distinctement ce qui relève du monde et ce qui provient de soi. Ces activités interprétatives brouillent les frontières en impliquant une mobilisation de l'immobilité ou — mieux — une mobilisation immuable. C'est un fait bien connu : l'écriture et la lecture permettent de voyager partout sans même sortir de chez soi. Mise à part leur visée qui pointe vers une sagesse de type taoïste, les mots de Lao Tseu sont particulièrement vrais en ce qui concerne le fait littéraire le plus élémentaire : « Sans sortir de ma maison ; je découvre l'univers. » (XLVII) Cette découverte constante, cet étonnement, ce « wondering » à l'anglaise, on peut les faire avec ou sans l'attitude littéraire. Or, la littérature forme un catalyseur pouvant contaminer, déclencher et accélérer le processus de ce cheminement au-dedans et au-delà, en restant ici, à la table même où j'écris. L'imaginaire figuratif de la *méta-phore* et des tropes en

général évoquent justement un déplacement, même si le texte reste fixe ; il permet des tours et des détours sans nombre⁵. C'est l'univers de l'imaginaire qui transporte les écrivains, les écrivaines, les lectrices, les lecteurs, aux limites de la figuration avec laquelle on se représente le monde à la manière d'un texte. Cette manière de présenter les choses, en considérant la mobilité de l'immobile, pourrait paraître contradictoire avec les ambitions des écrivains et des écrivaines beat, qui proclamaient et pratiquaient l'exploration des limites dans la réalité la plus concrète et la plus dynamique, par les drogues, les voyages, le sexe, les religions, les ascèses et les excès de toutes sortes. Ils et elles sortaient de leur demeure, allaient au dehors pour se confronter aux frontières de l'habitude conformiste, car toute habitude finit par se conformer et les beats sont bien le prolongement et la reprise du legs littéraire et social de Whitman, Thoreau et Emerson : « Celui qui voudrait être un homme doit être un non conformiste. » (Emerson 2018, 105) Il s'agissait bien là de l'un des mots d'ordre que la Beat generation entendait de la tradition américaine. Cependant, en y songeant bien, il n'y a pas dans ce cas de contradiction véritable entre l'expression de l'intériorité et son extériorisation, car pour plusieurs de ces auteurs et autrices, ce qui sous-tendait leurs expériences et leurs expérimentations extérieures était une recherche de type « spirituelle », qui ne peut se faire qu'à partir de l'intérieur de soi, où que nous soyons, qui que nous soyons, quoi que nous fassions. En plus d'être un chercheur avéré par sa plume et sa machine à écrire avec lesquelles il explorait toutes les formes d'écriture, ainsi que par ses nombreux voyages à travers le continent américain, Kerouac se cherchait aussi lui-même. Sa quête spirituelle personnelle s'articula dans la quête de son écriture elle-même comme chemin. Il devint une manifestation du

⁵ On connaît cette portée de l'étymologie du mot : « MÉTA- [...] Par extension du sens dynamique de « pour se rendre au milieu de », il a pris celui de « vers, à la recherche de », d'où « à la suite, derrière » y compris avec une valeur temporelle. [...] MÉTAPHORE n. f. est un terme de rhétorique emprunté (v. 1278) au latin *metaphora*, emprunt au grec *metaphora*, proprement « transport » et, depuis Aristote, « changement, transposition de sens », de *meta* (→ *meta-*) et *phora* « action de porter, de se mouvoir », de *pherein* « porter, supporter, transporter » ». (Rey 1994, 1232)

chemin de l'écrit. En fait, ces deux recherches, spirituelles et littéraires, sont intimement liées ; cette thèse raconte et argumente les différents liens qui les relient et les tissent. Le « spirituel » ne signifie donc pas seulement ici la quête de Dieu ou d'un au-delà, à savoir d'une transcendance précise, nommable et identifiable (ce qui faisait aussi partie malgré tout de la quête de Kerouac), mais concerne surtout la recherche de soi et l'exploration de ce que cela peut bien vouloir dire que d'être humain — plus spécifiquement : ce que cela peut vouloir dire que d'être *un être humain en chemin* qui écrit une œuvre littéraire et qui se nourrit abondamment des traces de l'écrit pour penser sa relation avec autrui et l'univers. Ainsi, plutôt que d'opter pour le terme de « religion », j'use ici du mot « spirituel » puisqu'il envisage la transcendance et le divin selon une acception qui ne les fige pas dans une institution religieuse ou philosophique. Le spirituel désigne dans cette thèse la quête de l'esprit à travers l'écriture, par l'exercice littéraire. Ce faisant, l'exercice de l'écriture devient un exercice spirituel. Tout en étant catholique et bouddhiste, Kerouac se trouve néanmoins entre les religions instituées par son écriture et non pas déterminé par une seule instance religieuse. En ce sens d'indétermination, on peut en outre être en quête de l'écriture puisque l'écriture n'est justement pas quelque chose de fixe et de stable qu'il serait possible de saisir une bonne fois pour toutes ; elle est une activité inachevée tout autant qu'un produit culturel déterminé. Sa teneur tient en la tension entre ces deux réalités. Il y a donc ici en filigrane une réflexion phénoménologique sur le rapport à la nature du texte, et je propose à certains endroits ma propre expérience de l'écriture de la thèse comme exemple de relation aux textes en tant que phénomènes orientant une quête spirituelle. Les œuvres de la Beat generation sont particulièrement saisissantes en ce qui a trait à la place qu'elles accordent aux questions spirituelles. Elles permettent incontestablement d'approfondir ces problèmes qui constituent une réflexion sur ce qui nous dépasse dans le phénomène littéraire, ce qui nous place devant l'inconnu, l'insaisissable, l'indicible, l'intraduisible,

l'impossible. Cette thèse repense l'œuvre de Kerouac à partir de ce questionnement du spirituel, avec une attention soutenue pour son enchevêtrement avec l'écrit.

On assiste aujourd'hui, en particulier dans le monde francophone, à un renouveau des études sur la Beat generation sous le signe de l'« inservitude volontaire », comme le sous-titre de cet ouvrage collectif dirigé par Olivier Penot-Lacassagne en témoigne : *Beat generation : L'inservitude volontaire*. Cet ouvrage critique rassemble plusieurs chercheurs et chercheuses qui veulent notamment déprendre les auteurs et les autrices de la Beat generation des idées préconçues, et ouvrir le champ littéraire aux femmes beat et aux écrivains « secondaires » qui façonnèrent tout autant ce mouvement que la Sainte-Trinité « Kerouac-Ginsberg-Burroughs », comme le souligne avec raison l'éditeur. En outre, la même année de cette importante sortie sur la Beat generation, est publiée une anthologie intitulée *Beat attitude : Femmes poètes de la Beat generation*, établie par Annalisa Mari Pegrum et Sébastien Gavinet. Cette anthologie recueille une foule de poèmes écrits par des femmes beat dont le propos relève aussi d'une recherche intérieure aux marges des conventions et des institutions. Le début du poème « September 1961 » de Denise Levertov traduit l'une des expressions importantes de la Beat generation en littérature :

This is the year the old ones,
the old great ones
leave us alone on the road.

The road leads to the sea.
We have the words in our pockets,
obscure directions.
(Pegrum et Gavinet 2018, 26)

Les mots, d'obscures directions. Voici ce que traduit à merveille la parataxe de ce poème : *l'orientation spirituelle suivant l'aiguille de l'écriture comme sur une boussole*. Le poème raconte le rapport des beats à la tradition et à l'avenir, à travers l'image de la route menant à la mer. Sur le chemin de l'écriture, l'écrivaine est laissée à elle-même, elle ne trouve pas exactement appui sur

les anciens, mais elle peut à tout le moins s'orienter grâce aux mots, bien qu'ils n'offrent pas de directions éclairées, au premier abord. Pourtant, il y a direction puisqu'elle use de l'écriture. Grâce à l'écrit, elle retrouve son chemin en l'absence des anciens, qui, eux, n'ont plus de mots pour les diriger (Pegrum et Gavinet 2018, 27). Elle n'est pas asservie aux anciens ou à une perdition absolue, car elle a des mots dans ses poches qui lui servent de directions, bien que ces dernières soient obscures. Or, c'est bien cette obscurité des directions vers lesquelles pointent les mots qui pousse à cheminer avec les mots écrits en littérature. On pourrait même approfondir encore plus cette image en affirmant que les mots ne pointent pas vers ces directions, mais *sont* intimement des directions obscures, ce que laisse entendre la parataxe en question. Ils sont des ponts.

Perceptible dans leurs écrits sous cette forme et de nombreuses autres, *l'inservitude volontaire* de ces écrivaines et de ces écrivains façonne l'attitude beat en son cœur : ils et elles n'acceptent pas de s'asservir involontairement à un but, à une directive ou à une doctrine précise léguée par le passé, ils et elles poursuivent le chemin lui-même, leur chemin particulier, qui est sans cesse *mouvance*, qui n'appelle pas une servitude à continuer uniquement une voie préétablie et déjà défrichée, mais invoquent plutôt une *inservitude* ouvrant les possibilités de traversées innombrables sur ce chemin, avec ce legs des mots en poche. Or, dans le domaine spirituel, la question de la servitude est aussi centrale. Sommes-nous asservis par le spirituel et est-il possible de servir ce qui nous dépasse sans être asservi? Comment approfondir ces questionnements sans tomber dans la peur de l'asservissement ou l'espoir de la libération? Chez les beats, cette rébellion concernait l'ordre social et littéraire, mais aussi le régime religieux du monde, c'est-à-dire que leurs attaques contre les institutions ont contaminé et affaibli l'ancien rapport hermétique et hiérarchique entre le sacré et le profane, le profane devenant ainsi, par cette nouvelle perméabilité, le sacré lui-même comme dans la « Footnote for Howl » que Ginsberg compose à la suite de son célèbre poème : « 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! » (Ginsberg 1959, 27). Kerouac proposera le même type de raisonnement dans *Some of the Dharma* ou encore dans *Desolation Angels*, avec une subtilité de plus :

The Holy Light is all there is to see
The Holy Silence is all there is to hear
The Holy Odor is all there is to smell
The Holy Emptiness is all there is to touch
The Holy Honey is all there is to taste
The Holy Ecstasy is all there is to think . . .
(Kerouac 1995a, 191-92)

Ainsi, les deux auteurs phares de la Beat generation proclament l'équivalence du sacré et du profane. Ou plus encore : ils ritualisent le profane par leurs écrits littéraires pour en faire une chose sacrée ; ils déclarent qu'il n'y a rien d'autre que le sacré, qu'il n'y a donc pas de séparation entre le sacré et le profane. Du moins, les vers de Kerouac l'expriment sans détour, sans postuler d'équivalence ou de hiérarchie comme on le pressent dans le poème de Ginsberg, lorsqu'il met l'accent sur le profane qui est sacré. Pour Kerouac, tout ce qui est perceptible et pensable est sacré dès l'abord. Dans cette thèse, l'attention sera orientée avant tout vers l'œuvre de Kerouac pour une raison toute simple : il apparaît décisif de comprendre que l'œuvre de cet auteur est le meilleur exemple de l'inextricable imbrication de la quête spirituelle et du chemin de l'écriture. Ainsi, l'approfondir et expliciter sa signification donne certainement un cadre pour envisager à partir de cette œuvre singulière comment les autres textes de cette génération (ou d'une autre) pourraient être interprétés en ce sens. Kerouac a exploré et parcouru avec ses mots cet enlacement, cette croisée des chemins, plus que quiconque dans la Beat generation. Cela va sans dire que beaucoup d'autres ont exprimé cet aspect : Leonore Kandel, Ruth Weiss, Janine Pommy Vega, Anne Waldman, Gary Snyder, Philip Whalen, Allen Ginsberg. Cependant, personne n'a étoffé avec autant de profondeur le lien entre cette quête et ce chemin par l'exploration des formes littéraires.

Aujourd'hui encore, dans un nouveau contexte, la question spirituelle continue de poser des problèmes aux littéraires et de devoir être reprise et reposée selon de nouvelles perspectives : comment le spirituel s'infiltré-t-il à travers la littérature dans un monde sécularisé? Comment la littérature elle-même est-elle déjà un lieu de résistance spirituelle dans un monde en processus de sécularisation? Ce sont les grandes questions auxquelles cette thèse donne des pistes de réponse en prenant comme exemple un écrivain issu d'une génération qui tentait par tous les moyens d'ouvrir les consciences aux enjeux des problématiques spirituelles, en termes littéraires et existentiels. Il ne faut pas perdre de vue que la manière de déployer ce questionnement concerne ici la quête spirituelle propre à Kerouac, car il est effectivement l'exemple privilégié, dans cette thèse, d'un écrivain en quête spirituelle de son écriture et de l'écriture. Il tente de comprendre et d'écrire son devenir littéraire à partir de cette perspective ; ses textes en attestent. L'angle critique de cette thèse cherche ainsi à faire surgir le problème spirituel de son œuvre directement, à partir de textes qui n'ont pas encore été traités avec profondeur par la littérature critique.

Cette thèse est donc une réflexion sur le chemin littéraire, non-littéral, ainsi que sur la quête spirituelle. Jack Kerouac occupe une position singulière à ce propos, car il a su proposer une relation unique de la quête et du chemin à travers l'exercice de son écriture visible dans son œuvre. Sous la lumière de la quête spirituelle du chemin de l'écriture, son œuvre devient d'ailleurs d'autant plus claire. On comprendra rapidement au long de cette thèse qu'il ne s'agit pas du thème de la route, même s'il en sera aussi question. La discussion a été ouverte à propos de la route de Kerouac en grande partie grâce à la notoriété que lui a apportée *On the Road*. Déjà, avec ce roman, nombreuses sont les réflexions possibles autour de la question du chemin, mais on l'a beaucoup étudiée selon un axe thématique et figuratif. Cette thèse emprunte une autre avenue pour réfléchir à la construction de l'œuvre de l'auteur, c'est-à-dire que ce n'est pas le chemin en tant que substantif et thème qui retient l'attention, mais plutôt le chemin entendu comme moment de

traversée, à savoir le *chemin* comme dans l'expression « Je suis *en chemin* ». Le roman était lui-même en chemin, comme on peut le constater par tous les textes qui ont été composés à ce moment charnière, dont *Visions of Cody* qui poursuit le sentier de *On the Road* par un tout autre chemin. L'accent se trouve sur la traversée et le cheminement, sur le mouvement de l'écriture, plus que sur la route empruntée et sa représentation. Le texte *Some of the Dharma*, paru de manière posthume à la fin des années 90, porte en ce sens à penser le chemin de l'écrit d'une tout autre manière. La forme du « carnet de notes » devient ici le modèle à partir duquel il est possible de réviser l'émergence et l'élaboration de l'œuvre de Kerouac. Le déplacement de *On the Road* du centre à la périphérie de l'œuvre en tant que conception, pour y mettre plutôt *Some of the Dharma*, provoque une manière neuve de réfléchir l'assemblage de la prose et des autres formes d'écrits composés par Kerouac, afin de comprendre l'architecture dynamique de l'ensemble textuel. D'ailleurs, afin de bien le contextualiser avec l'univers spirituel l'ayant inspiré, la thèse présente toute une série de réflexions tirées de textes bouddhistes et taoïstes pour donner un cadre conceptuel permettant de comprendre de quelle tradition textuelle émerge cet écrit étrange et novateur. En outre, la parution du recueil *La vie est d'hommage* en 2016 offre une occasion d'enrichir la compréhension de la situation linguistique singulière de Kerouac, où le français patois et l'anglais s'entremêlent inextricablement. Enfin, l'exploration de ses écrits plus brefs, comme les haïkus, termine le parcours en considérant l'articulation particulière entre la brièveté et la prose, cette dernière donnant un autre contexte textuel (étranger) à ces formes littéraires d'un présent insaisissable. Ainsi, sous plusieurs angles de lecture comparatiste, Kerouac se retrouve constamment dans l'« entre-deux » ou — plus spécifiquement — *à travers* l'« entre-deux », c'est-à-dire que l'« entre-deux » n'est pas un lieu défini où l'écrivain peut séjourner en paix. Au contraire, il constitue une sorte de *no man's land* ou de terrain vague où a lieu la traversée difficile de l'écriture, en particulier *entre* les formes littéraires, les langues et les religions.

Dans le premier chapitre, je donne un cadre conceptuel à partir duquel cet « entre-deux » dans le langage prend forme chez Kerouac. À l'aide d'une réflexion entamée à partir de la voie et du nom pour le grand maître taoïste Lao Tseu, il devient plus facile de percevoir la valeur spirituelle des problèmes relatifs au langage dans un cadre religieux qui se fonde justement sur la question du tao, du *dao* en chinois, du chemin ou de la voie en français, qui ne peut être véritablement exprimée et qui est malgré tout exprimée par l'écrit. Ce problème pour le littéraire qu'est Kerouac concerne par transposition la zone limitrophe où il se trouve en tant que francophone dans un univers anglophone. La découverte des textes écrits en français dans le recueil *La vie est d'hommage* permet d'envisager avec beaucoup de précision comment Kerouac passait d'une langue à l'autre pour s'inspirer et mettre en mouvement son écriture, ainsi que de montrer comment l'anglais contenait le français et réciproquement. Plus spécifiquement encore, on comprend que l'écrivain ne parvient pas à posséder et maîtriser complètement ni l'anglais ni le français, tel qu'il le confesse dans ses textes. La visée de ce chapitre est d'explicitier l'originalité de ce chemin entre les langues qui ouvre la voie à l'écrivain pour qu'il puisse exprimer ce qu'il ne parviendrait pas à articuler autrement. Ainsi, ce chemin est la voie de la traduction de lui-même. Cette mouvance du langage ne peut être rendue par une seule langue et, plus radicalement encore, il n'y a même pas de langue qui permet de traduire ce qui est muet dans le langage et à travers le monde. Dans cette quête jamais terminée pour exprimer l'inexprimable et traduire l'intraduisible apparaît la part spirituelle du chemin de l'écrit. Que ce soit en français, en anglais ou dans une autre langue, l'expression du mouvement d'une langue à l'autre, de toute langue qui ne parvient pas à exprimer la réalité, concerne certainement la problématique plus générale de la spontanéité en littérature.

Au deuxième chapitre, je propose en ce sens le renouvellement d'une réflexion sur le paradoxe de la spontanéité dans son rapport à l'écrit à partir des textes théoriques et littéraires de Kerouac. On sait depuis longtemps que la notion de spontanéité a une signification particulière

pour Kerouac, notamment à la suite des écrivains d'avant-gardes européens. Revenir à la problématisation de la spontanéité dans son rapport spécifique au phénomène écrit donne l'occasion de recadrer les exercices littéraires que faisaient Kerouac pour donner forme à la pensée littéraire de l'esprit traversant son œuvre. Plusieurs critiques ont déjà commenté et théorisé abondamment ce que Kerouac appelait sa méthode de la « prose spontanée ». Toutefois, le problème plus spécifique de la contradiction qui émerge lorsqu'on réfléchit à la tension entre l'immédiateté de l'acte spontanée et la nécessité de passer par des méditations pour écrire méritait d'être repensé à la lueur des enjeux particuliers au spirituel. Les références à l'improvisation jazz en musique et à l'esquisse dans les arts visuels demeurent encore plus que pertinentes pour se figurer ce que pouvait signifier l'idée de spontanéité de Kerouac. Cependant, en retraçant la place de la spontanéité dans la tradition bouddhiste qui a grandement inspiré Kerouac, sa « méthode » devient plus facilement assimilable à la traversée d'un chemin comme la tentative répétée d'exprimer son présent le plus radicalement possible, avec le moins d'entraves possibles à l'expression immédiate et écrite. Par la retraduction d'une phrase de l'incipit de *Doctor Sax*, je montre comment une meilleure compréhension de sa vision de la spontanéité en termes spirituels donne les outils nécessaires pour préciser la portée de sa démarche en tant qu'artiste. Je démontre de plus que l'idée de l'esprit derrière cette conception de la spontanéité a de nombreuses ressemblances et des échos avec la pratique du zen, dans ses efforts pour réduire l'emprise de l'ego sur soi. Autrement dit, ce chapitre présente les chemins possibles entre le moi et le soi dans leur mise en tension du décalage entre l'immédiat et le médiat de la réalité écrite. Toutes ces considérations trouvent d'ailleurs leur dénominateur commun dans un texte sous-estimé au sein du corpus de Kerouac.

Le troisième chapitre constitue ainsi le chapitre central de la thèse puisqu'il donne les bases spirituelles et littéraires de la possibilité de ces lectures à partir d'un seul texte condensant la quête

spirituelle de Kerouac de façon absolument inouïe dans sa forme et ses visées multiples. Il s'agit d'une étude approfondie de la signification de *Some of the Dharma*, un carnet de notes posthume aux influences bouddhistes nombreuses sous l'aspect d'une recherche profonde et littéraire. Sa valeur importante réside dans la manière dont Kerouac a absorbé les conceptions bouddhistes en les mettant sous forme littéraire et en explorant les limites de ce que nous entendons par le concept de « littérature ». Ce chapitre expose en fait comment le bouddhisme est devenu pour Kerouac un véhicule littéraire extrêmement fécond pour penser l'essor de son œuvre. Tout en clamant haut et fort, précocement pour l'histoire de sa découverte en Occident, l'intérêt de la pratique du bouddhisme en Amérique et en voulant le professer et l'enseigner à ses contemporains, Kerouac a aussi mis en pratique sa passion pour ce vaste courant spirituel dans son écriture elle-même, en investiguant les conséquences littéraires d'une telle conception de l'univers. C'est cet aspect que ce chapitre met en lumière par l'analyse du sens des conceptions bouddhistes de Kerouac pour l'élaboration du chemin de son écriture. Le modèle singulier de *Some of the Dharma*, comme un grand carnet à la fois laïque, littéraire et spirituel, ouvre la voie à une réinterprétation de son œuvre comme un tout inachevé en continuelle transformation. On pourrait bel et bien dire que *Some of the Dharma* est la bible de Kerouac, sa pierre de touche, dans la mesure où ce texte contient, en tant que possibles et en tant que fragments, tous les livres, les romans, les poèmes et les autres formes littéraires que Kerouac a imaginés et façonnés. En ce sens, la signification du chemin de l'écrit ne prend plus seulement la forme de l'autoroute comme le manuscrit original de *On the Road* qui se déroulait à l'infini sur le sol, mais la voie singulière de cette quête de Kerouac s'articule comme la traversée d'une note à une autre, d'un fragment à un autre, d'un texte à un autre, d'un exercice à un autre, d'autrui à soi, traversées signifiant en leur tissu textuel un tout inachevé et ouvert, à la manière d'un filet qui ne peut pas attraper un courant d'eau.

Enfin, le quatrième chapitre est l'occasion de tester les hypothèses développées dans les chapitres précédents en proposant une lecture approfondie de l'enchevêtrement de la prose et de la pratique de la brièveté littéraire chez Kerouac. Au lieu de penser l'auteur comme romancier ou poète, à la manière de deux figures antagonistes, je médite plutôt sur les différentes articulations de la forme brève, quand elle est encadrée ou non par la prose d'un roman. Dans ce chapitre est présentée une conception du présent permettant à Kerouac d'agencer ces différentes manières d'écrire. J'y expose et y explore la signification du koan et du haïku, deux pratiques textuelles et spirituelles extrêmement fécondes dans la tradition du bouddhisme, en tissant ensuite le sens que prennent ces deux formes à la limite du littéraire dans le cadre de son œuvre. Ainsi, le questionnement textuel gagne en profondeur et s'illumine d'une nouvelle lumière. Comme le présent qui est à la fois impermanent et éternel, la quête de l'écriture est spirituelle étant donné que ce qu'elle fait cheminer ne peut être maîtrisé ou saisi d'aucune manière, sinon en parcourant sans relâche le décalage entre la quête et le chemin. Cependant, chacun a sa manière de faire signifier un texte littéraire à partir de la présupposition qu'il y a dans celui-ci un cheminement possible puisque ce dernier est nécessairement inachevé. Ce qui paraît un sens éternel dans tel ou tel écrit n'est en définitive que le fruit des gestations et des traversées du chemin littéraire particulier à chacun et à chacune. Kerouac a du moins bien compris, c'est-à-dire avec une grande subtilité, cette signification spirituelle de la quête du chemin de l'écriture en faisant de ses mots et de son œuvre des chemins de traverse *vers*. Cette thèse raconte l'histoire de cette traversée *vers on ne sait où* selon la perspective spécifique de l'écriture littéraire qui se cherche, tel que Kerouac la pratiquait et la vivait, avant de nous en faire don et legs.

Chapitre I – La voie littéraire sans langue à soi

Langues et chemins

Basho dit à ses disciples : « Si vous avez un bâton, je vous donne un bâton. Si vous n'avez pas de bâton, je vous enlève le bâton. »
(Low 1996, 266)

L'écriture est chemin. La littérature est une voie et les textes de Jack Kerouac forment les pas du sentier de son œuvre vagabondant à la recherche d'une langue pour exprimer ce qu'il ne peut exprimer. Essayons d'abord de comprendre le sens spirituel du mot « voie » avant d'explicitier sa signification pour les textes de Kerouac. « Non trois et non deux droit devant nous la voie », écrit le maître zen japonais Hakuin dans un éloge chanté au *zazen*, la méditation assise (Low 1988, 123-25). On pourrait traduire en généralisant et traduisant le tout : il n'y a ni dualité ni trinité pour comprendre le questionnement du Tao, de la voie, du chemin. La dualité et la trinité, alternatives non négligeables, qui sont utilisées à répétition (volontairement ou non) contre l'angoisse de cette traversée sans attache, sans dieu, sans appui, sans issu, sans secours, sans identité, sans voix, ne nous aident aucunement dans l'articulation de ce questionnement de la voie, du tao, du *dao* comme on le nomme dans la culture chinoise. J'écris bien *questionnement* et non *question*, bien que les questions soient aussi des guides qui nous accompagnent sur ce parcours ; il s'agit du processus lui-même, non de l'une de ses manifestations, malgré l'évidence que nous sommes emprisonnés dans le manifeste, le manifesté, encore et toujours. Il sera question ici de ce que nous avons l'habitude d'appeler *spirituel*, n'ayant pas d'autres noms, n'ayant aucun nom pour décrire ce que nous entendons par là, ce que j'ai d'abord appelé, faute de meilleur terme : processus, questionnement. La question langagière se manifeste directement, dès qu'on aborde ce problème

du spirituel. On additionne sans relâche les noms qui ne parviennent pas vraiment à nommer ce que c'est. Il est intéressant de remarquer que ce problème du nom touche précisément un domaine qui a toujours cherché à nommer ce dont on ne peut vraiment parler. C'est maintenant ce domaine lui-même, ce champ du religieux et du spirituel, qui ne parvient plus à trouver son nom adéquat aujourd'hui. On ne sait plus faire confiance au nom de ces choses, de ces phénomènes, de ces réalités, dont on ne peut pas vraiment parler dans le réel du langage. Nous sommes dans une époque réaliste. Spirituel, religieux, métaphysique, sont des mots à éviter de plus en plus, au profit d'un nouveau vocabulaire. Pourtant, le lien entre la langue et le chemin spirituel ne peut être dénoué aussi facilement. Au contraire de notre époque, celle de Kerouac en était une de renouveau spirituel et d'expérimentations. Un nouveau vocabulaire se présentait pour exprimer autrement ce dont on ne peut parler et dont on parle néanmoins. Kerouac fut un écrivain qui façonna grandement cette nouvelle façon d'exprimer le spirituel. Voyons ici comment on peut aborder cette question par un autre lexique emprunté au domaine spirituel, afin de comprendre que ce problème se manifeste dès l'origine immémoriale.

Bien avant que le Christ entreprenne son chemin de croix et durant la même période où le Bouddha aurait atteint son éveil, quelques siècles avant le début de l'ère actuelle, Lao Tseu exprima déjà avec précision le problème qui unit la voie spirituelle et la langue. Parmi toutes les traductions qu'on trouve du *Tao tō King*, aux deux premiers vers de ce texte fondateur du taoïsme, on constate toujours une tentative de la part des traducteurs d'exprimer ce lien inexprimable entre le Tao et le nom qu'on cherche à lui donner. Le chemin, la voie, le Tao ne peuvent être exprimés et nommés ; l'idée que le Tao ne peut être nommé traverse le texte :

Le Tao qu'on saurait exprimer
N'est pas le Tao de toujours
Le nom qu'on saurait nommer
N'est pas le nom de toujours. (I)

Le Tao est toujours sans nom. (XXXII)

Le Tao caché n'a pas de nom. (XLI)
(Lao-tseu, Tchouang-tseu, et Lie-tseu 1980)

Les deux premières assertions du premier poème sont absolument saisissantes : elles placent côte à côte la voie et la langue dans un rapport difficile à dénouer, soit qu'elles passent par des noms pour affirmer qu'il n'y a pas de noms pour nommer la voie. Cette condition et cette contradiction sont inextricables. Le Tao a en effet un nom ; Lao Tseu le nomme « Tao ». Pourtant, ce nom ne lui convient pas. Il y a une distance, une différence, un écart, une inadéquation, entre la voie et les langues qui permettraient et permettront d'exprimer cette voie. L'expression du chemin ne coïncide pas avec le chemin lui-même. Lao Tseu n'affirme pas non plus qu'il faille s'engouffrer dans le silence et ne plus rien dire et ne plus rien écrire. Du moins, il ne s'agit pas de discréditer le langage lui-même, mais bien de montrer en quoi aucun langage n'est en mesure de saisir la voie, de la saisir par un nom. Une autre traduction formule l'incipit ainsi :

Le Tao qu'on tente de saisir n'est pas le Tao lui-même ;
Le nom qu'on veut lui donner n'est pas son nom adéquat.
(Lao-tseu 2010, I)

Le Tao et la langue qui le nomme ne parviennent pas à l'adéquation ; il n'y a pas de réciprocité ou de symétrie. Le nom de la chose n'est pas la chose, tout en étant à l'origine de la création de son identité de chose et d'objet. J'écris « chose », j'écris « objet », et ceux-ci ont maintenant inévitablement une texture dans ce que j'écris, une certaine réalité. Plus encore que lorsqu'on nomme « chaise » une chaise, on se trompe quand on nomme le Tao : « Tao ». Comment en parler alors? Cette entrée en matière par le taoïsme n'exprime pas seulement la relation du nom avec le Tao, de la langue avec l'expression du monde, elle affirme aussi un autre mouvement qui concerne plutôt le nom, l'attention n'étant plus sur le chemin qui ne peut être nommé ou saisi, mais sur le nom qui ne parvient pas à nommer. La réflexion à propos de l'absence de nom potentiel pour

énoncer la voie se reflète alors sur la capacité du nom lui-même à nommer. Selon certaines traductions, dont cette dernière, le nom lui-même n'est pas problématique. La volonté de donner ce nom de « chemin » au chemin constitue plutôt le problème. Le nom parvenant à nommer le Tao n'est pas le Tao lui-même. Ce qui importe d'un côté de la réflexion ou de l'autre, selon la perspective choisie, c'est que le Tao et le nom ne se rencontrent pas en définitive, ils ne peuvent se rencontrer et s'agencer l'un à l'autre, s'accrocher l'un à l'autre. Pourtant, la relation entre les deux demeure inévitable, car pour parler du Tao, du chemin, nous prenons tout de même un nom inadéquat, comme celui de chemin.

Ce rapport ambigu entre le *langagier* et le *spirituel* ouvre la voie à une réflexion sur la littérature dont on ne mesure pas encore la portée, tombant trop rapidement du côté de la philosophie du langage ou du mysticisme. Il s'agit plutôt de conserver cette tension propre à l'écriture et au littéraire, tension entre la langue, l'affect et l'esprit. À partir de cette mise en contexte du rapport entre chemin et langue dans la perspective du Tao, il devient évident que l'œuvre de Kerouac, en tant qu'entreprise linguistique *et* spirituelle, se trouve confrontée à ce problème du nom que l'on donne à la voie, et à leur inadéquation réciproque. On connaît déjà l'auteur par son *On the Road*, où la notion de route passera en français, dans ce chapitre, à celle de chemin, plus proche de la voie dans les termes spirituels. De plus, Kerouac était celui qui nommait chez les beats. Par exemple, on lui accorde le fait d'avoir donné le nom de *Beat* à la Beat generation, il ne cessa d'ailleurs de théoriser et écrire autour de ce que le nom voulait dire, passant de la signification « pauvre » à « béatifique ». De plus, ce fut lui qui donna le nom de *Naked Lunch* au roman de Burroughs⁶ et de « Howl » au célèbre poème de Ginsberg, soit trois textes, avec *On the Road*, que l'un des pans de l'histoire considère comme fondateurs du mouvement beat. On se

⁶ Burroughs l'indique dans son texte sur Kerouac (Burroughs 1971, 15).

tournait vers lui pour nommer, pour titrer, même pour théoriser, avec notamment son texte sur la « prose spontanée ». Il avait donc, semble-t-il, un grand nombre de ressources pour identifier et diagnostiquer les trajectoires de son temps. Or, la situation linguistique de Kerouac donne une nouvelle signification à ce qui est signifié par l'absence de nom, l'absence même de langue pour articuler son époque, sa génération, sa quête spirituelle, son vécu, sa pensée. D'ailleurs, on retrouve chez Kerouac une dynamique *linguistico-spirituelle* très proche de celle que je viens de présenter brièvement avec cette réflexion sur la voie dans le taoïsme de Lao Tseu. Kerouac est en effet pris avec cette inadéquation entre ce qui relève du *langage* et du *spirituel*. Il change de langue pour parvenir à nommer ce qu'il ne parvient pas à nommer. Il s'agit d'une perspective de lecture qui n'a pas encore été défrichée avec assez de persévérance.

En un sens, si je reprends ce problème à partir d'une autre perspective, celle du langage, la langue est, elle aussi, chemin. Toutefois, il n'y a pas de langue pour nommer ce chemin de la langue. La langue elle-même n'y parvient pas. Ainsi, en poussant jusqu'à son terme cette réflexion, le chemin lui-même n'existe pas, n'ayant jamais pu être nommé ; il n'a pas d'extra-réalité, de méta-réalité pour notre réalité faite de mots, de noms, de verbes, de phrases, de textes. Il nous faut plutôt voyager, nous déplacer à travers le langage et entre les langues réelles et possibles sans jamais parvenir à fixer définitivement le parcours. Malgré les mots qui sédimentent toutes les possibilités de traverse, il y a au sein même de la langue un nomadisme radical que je ne suis pas en mesure de cultiver, d'exprimer, d'articuler, d'écrire ou de dire. Je suis en chemin par mon écriture, à travers l'écriture, bien que je ne puisse saisir ce mouvement une bonne fois pour toutes et contre tout, voilà ce qui me fait écrire. Je suis qu'à *travers* elle. Je suis cette traversée du chemin.

Dans un magnifique aphorisme écrit à Zürau, Kafka propose d'autres termes possibles pour caractériser cette traversée : « Il y a un but, mais pas de chemin, ce que nous appelons chemin est hésitation. » (2010, 38) Ici encore, comme pour le Tao, le nom de chemin n'est qu'une illusion

pour nommer autre chose, qui n'est pas le chemin, qui n'est pas le but, qui est hésitation. S'il n'y a pas de chemin qui porte jusqu'au but, ou bien le but doit déjà être atteint, ou bien le chemin ne mène tout simplement pas au but en question. Il n'y a en effet pas de chemin qui mène au but spirituel, car le chemin et le but ne sont pas sur le même plan, sans toutefois être séparés. Penser l'écriture en tant que chemin, c'est justement comprendre en quoi elle hésite, elle change sans cesse de directions, pour enfin se retrouver là où elle ne s'est jamais vraiment perdue ; elle n'a fait que déplacer le but au bout d'aucun chemin ou elle n'a fait que prendre le chemin comme un but. En un sens, la littérature est cette foi radicale en l'hésitation cheminant. Même si l'hésitation ne mène nulle part, il y a un but par lequel elle se dirige. Le but est le chemin sans chemin, pourrait-on dire à la suite de Kafka. Il faudrait alors plutôt traduire ce terme de *but* par le terme plus précis de *quête*. Toutefois, l'aphorisme de Kafka ne le caractérise pas, ce but, on ne sait ce qu'est ce but plus précisément. De quel but parle-t-il? Ce dernier mobilise-t-il les chemins, les hésitations? Les deux, le chemin et la quête, ne paraissent pas se jouer ou exister sur le même plan. Il est possible de traduire cet aphorisme dans les termes du chemin spirituel et de la langue, de manière schématique. D'un côté, il y aurait le chemin spirituel en tant que quête, en tant que but vertical, tandis que de l'autre il y aurait le chemin du langage en tant qu'hésitations, retours, répétitions, recommencements, comme l'horizon où flotte la quête ou l'étoile. L'écriture de Kerouac offre de nombreuses questions pouvant répondre à l'élan de ce premier panorama des idées qui portent l'écriture littéraire et spirituelle en tant que chemin. L'enjeu est de comprendre et de vivre le croisement de ces deux chemins, plutôt que de les considérer chacun de leur côté comme deux parallèles ou de les réduire à un seul chemin dans la langue ou dans l'esprit. La langue pense ; l'esprit parle. En fait, il s'agit de deux parallèles qui ont exactement le même tracé, et qui ne cessent de ce fait d'être à un croisement. Voilà ce qui rend la quête laborieuse. Ni deux ni trois, mais la voie, donc.

Parcours à travers les non-langues de Kerouac

Cette façon de présenter est inspirée à la fois par la manière de nommer Dieu dans la théologie négative et la manière de nommer la voie dans le bouddhisme zen ou le taoïsme. Le bouddhisme zen et le bouddha proposent des formulations très semblables à ce que je cherche à exprimer ici : « It is not nothingness, nor is it neither idea nor non-idea; it is neither this world nor the next, nor is it both; it is neither the sun nor the moon. » (Low 2013, 92) Dans un même ordre d'idées, selon ce cadre théorique spirituel permettant de concevoir plutôt la langue, l'œuvre de Kerouac peut s'articuler par la négative en ce qui concerne sa situation linguistique. Ma langue, aurait pu affirmer Jack Kerouac, c'est le « sans langue à soi » ; Michel Bretagne, le narrateur de Kerouac dans l'un de ses textes en français, le dira en ses propres mots⁷. Ce n'est ni cette langue, ni celle-ci, ni celle-là. D'ailleurs, ce n'est pas seulement le nom qui manque pour nommer, c'est une langue tout entière qui manque pour articuler. Cela constitue le paysage à partir duquel pourra se faire un tracé. Kerouac a témoigné à plusieurs endroits dans son œuvre de sa situation linguistique, mais la réflexion n'a pas encore été poussée assez loin, à partir de ces considérations⁸. Ce sera dans ses textes écrits directement en français patois (dans le posthume *La vie est*

⁷ Derrida affirme aussi des propositions de ce type dans son projet du *Monolinguisme de l'autre*. Ce texte présente une situation qui éclaire beaucoup ce qu'avance ici Michel Bretagne. Des affirmations comme « Je n'ai qu'une langue, ce n'est pas la mienne » et « la seule langue que je parle n'est pas la mienne, ni une langue étrangère » (1996, 13-18) résonnent certainement avec ce que Michel Bretagne tente de décrire. Bretagne se trouve en effet en tension entre les deux propositions avec lesquelles le propos initial de Derrida est résumé : « 1. *On ne parle jamais qu'une seule langue – ou plutôt un seul idiome* ; 2. *On ne parle jamais une seule langue – ou plutôt il n'y a pas d'idiome pur.* » (1996, 23) Toutefois, dans le cas de *La nuit est ma femme*, il ne s'agit pas d'une exposition philosophique, Bretagne est tellement pris dans cette tension qu'il ne peut même pas présenter sa situation de manière aussi cohérente. Il raconte simplement sa situation linguistique et son devenir littéraire.

⁸ Il faut toutefois souligner le livre de Hassan Melehy : *Kerouac. Language, Poetics, & Territory*. Sans s'orienter à partir de l'angle spirituel, Melehy prend néanmoins réellement en considération la condition linguistique de Kerouac et examine Kerouac non pas seulement en tant qu'exilé en son territoire, mais aussi en sa langue. Il examine les deux aspects : « 1) his literary experimentation, which involved moving between languages and a steady awareness that English remained foreign to him, and 2) the thematics of much if not all of his writing, which concerns the travel, migration, and mixing of populations, in other words movement between cultures and territories. » (Melehy 2016, 1-2)

d'hommage) qu'on pourra prendre la véritable mesure des conditions langagières qui ont mené Kerouac sur le chemin de l'écriture. Étant pris entre les langues, il continue néanmoins d'aller de l'avant avec son écriture. Il ne s'agit pas d'un simple bilinguisme ou trilinguisme où chaque langue a une place bien circonscrite et joue un rôle bien défini l'une par rapport à l'autre. Un tel bilinguisme existe-t-il d'ailleurs? Dans son univers linguistique, Kerouac n'a pas de repères fixes, du moins selon ce qu'il affirme et selon ce que sa prose en français permet d'interpréter⁹. Malgré tout, il découvre et crée à la fois le chemin, avant tout dans la sphère de la langue et de l'esprit, ce qui constitue son coup de force, qui a été passé sous silence d'un côté comme de l'autre. Il exporte la voie du spirituel dans celle de la langue et de celle-ci dans celle-là. Il s'agit maintenant de voir comment cela prend forme plus spécifiquement dans ses textes français.

Dans le texte *La nuit est ma femme*, il indique d'abord par le français son rapport affectif à la langue : « Quand j'fâcher j'sacre souvent en Français. Quand j'reve j'reve souvent en Français. Quand je brauille j'brauille toujours en Français [...] » (Kerouac 2016a, 54)¹⁰. La colère, l'onirisme et la tristesse s'expriment en français. Cette langue natale et maternelle, au sens fort des termes puisqu'il continua toujours de parler le français avec sa mère, est ici comme ailleurs une langue de l'affect. Dès les premières lignes de *La nuit est ma femme*, Kerouac donne ce ton si particulier à son texte, à la fois des plus lyrique, mélancolique et confessionnel. Selon ce récit, la tristesse s'exprime toujours en français, la mélancolie qui le caractérise au plus haut point se dit dans sa langue natale et maternelle : « J'ai pas aimé ma vie. C'est pas la faute a personne, c'ainque moi. Je

⁹ Il faut noter ici que ce rapport langagier au français chez Kerouac possède aussi une autre grande histoire dans son appropriation de la littérature française moderne. Véronique Lane propose une réflexion riche à ce propos dans son livre *The French Genealogy of The Beat Generation*. Elle montre combien la réappropriation de la littérature française a eu un grand impact sur les trois grandes figures de la Beat generation : Kerouac, Ginsberg et Burroughs. Ainsi, elle expose certains repères de Kerouac qui n'avaient pas été pris en compte jusqu'à maintenant. De mon côté, il s'agit de pousser l'analyse des textes directement écrits en français dans leur relation avec la recherche spirituelle de Kerouac.

¹⁰ Je laisse volontairement de côté pour le moment l'analyse de l'étrangeté de la langue elle-même comme traduction phonétique et souvent agrammaticale du français de Kerouac, toute singulière qu'elle soit, dont il sera davantage question dans la dernière section de ce chapitre.

voué ainque la tristesse tout partout. » (Kerouac 2016a, 53) Ici plus qu'ailleurs (en anglais), présent en outre dans les autres récits français, on voit combien la fibre mélancolique et lyrique avait un rôle fondamental dans l'articulation de son écriture. C'est ainsi qu'on semble tomber dans cette interprétation classique qui veut que la langue natale soit une langue affective. Kerouac en français nous le fait bien voir et sentir, au premier abord.

Or, dans la suite du récit, on rencontre une situation beaucoup plus intrigante et fascinante quant au rapport entre l'écrivain et *ses* langues, ne parvenant à nommer aucune d'elles *sa* langue (langue maternelle et natale n'a donc plus la portée qu'on lui prête habituellement) : « J'ai jamais eu une langue a moi-même », affirmera-t-il (Kerouac 2016a, 55). Cette affirmation est absolument cruciale. Elle l'est d'autant plus qu'il s'agit bien d'un écrivain, d'un écrivain qui se dit *sans langue*. Ce n'est pas exactement sans langue aucune, évidemment, puisqu'on le lit dans une langue, mais bien sans langue *à soi*, sans langue *à moi-même*, dit-il. Même la langue natale ne se qualifie pas comme « langue à soi ». Le passage qui précède et suit cette affirmation aide à comprendre ce qu'il entend par là :

J'ai rêvé trop longtemps que j'étais un grand écrivain. J'appri ça dans les livres. Y'avait un temps que j'pensais chaque mot que j'ecrirai était immortelle. J'embarqua ça avec un gros cœur romantique. Ça c'est possible dans les jeunes. D'abords j'ai usé des grand mot « fancy », des grosses formes, des « styles » qui avait rien a faire avec moi. Quand j'étais un enfant a Nouvelle Angleterre j'mangai mon super s'a table et j'm'essuai la guele avec la ginille de vessele – finis, et j'sortait. Pourquoi les grands mots, les gros lyriques, pour exprimé la vie?

Oui, j'ai dormi entour les arbres de pommes pareil comme Shakespeare.

J'ai jamais eu une langue a moi-même. Le Français patoi j'usqua-six angt, et après ça l'Anglais des gas du coin. Et après ça – les grosses formes, les grands expressions, de poète, philosophe, prophète. Avec toute ça aujourd'hui j'toute melangé dans ma gum.

(Kerouac 2016a, 55)

Michel Bretagne ne considère donc ni l'anglais ni le français comme une *langue à soi*. Qu'est-ce qu'une « langue à soi » selon les conditions proposées par l'écrivain? Il est difficile de savoir exactement ce qu'il entend par « langue a moi-même ». On peut à tout le moins dire ce qu'elle

n'est pas, par la négative du portrait présenté dans ce passage. Ce n'est pas la langue natale et maternelle (le français vernaculaire) ; ce n'est pas la langue empruntée aux « gas du coin » (l'anglais vernaculaire) ; ce n'est pas non plus la langue des formes et des styles littéraires (l'anglais littéraire). Que reste-t-il alors comme candidat? Le passage témoigne en fait d'une confusion et d'une sorte d'impossibilité dans laquelle il se trouve empêtré. Toutefois, en faisant ce récit, Michel Bretagne trace la trajectoire de l'absence de langue à partir de laquelle il pourrait écrire sa vie. Par l'addition des négations et des langues, il ouvre la question de savoir ce que serait une vraie langue à soi. Le « à moi-même » ou « à soi » indique en contraste que les autres langues sont considérées comme des langues d'emprunt, des langues qui n'expriment pas directement, des langues qui ne lui appartiennent pas, des langues qui n'arrivent pas à exprimer quelque chose qui serait originel et complètement sien. De leur côté, les mots de la littérature n'ont rien à voir avec lui, dit-il. Le « avec moi » pointe encore vers cette langue qu'on ne connaît que par la négative, puisque la langue ne nous appartient jamais vraiment. Il n'y a pas adéquation entre le chemin qu'il cherche à raconter et la langue avec laquelle il voudrait le faire. Une piste peut être envisagée à partir de ce que Bretagne décrit comme une scène de son enfance en guise de réponse à son questionnement à propos des mots « fancy » de la littérature qui n'ont rien à voir avec lui. En effet, cette scène se retrouve en plein milieu de ses considérations linguistiques et donne le relief (sans négation) de cette langue à soi qui n'existe pas, puisqu'elle ne s'articule pas dans une langue linguistique (la répétition tautologique étant nécessaire ici). Il évoque donc : « Quand j'étais un enfant a Nouvelle Angleterre j'mangai mon super s'a table et j'm'essuai la guele avec la ginille de vessele – finis, et j'sortait. Pourquoi les grands mots, les gros lyriques, pour exprimé la vie? » (Kerouac 2016a, 54) Il raconte une scène d'enfance pour ensuite – immédiatement – se demander comment les formes littéraires, le lyrisme notamment, pourraient traduire la vie même de son enfance. Bretagne cherche une langue permettant d'exprimer la vie elle-même, dans ce cas la vie comme elle a été vécue

durant son enfance. Dans les deux paragraphes cités, deux chronologies par rapport à ces langues qu'il ne parvient pas à s'approprier se dessinent. Dans le premier paragraphe, Bretagne commence sa chronologie à partir de ses fantasmes d'écrivains de jeunesse. L'histoire se déploie à partir de ses rêves de grand écrivain et trouve une ligne de départ là où il a commencé à user des mots « fancy », des mots et des formes littéraires. Il donnera un contexte plus précis de cette période par la suite : « Cette année la, aussi, j'ai commencer écrire avec un style littéraire ; avant ça, depuis 11 ans, j'écrivai pour amuser mes idées privées d'enfance, des petites histoires apropos des ti-gas, des chevaux, les "sports". A cette heure, j'avais découvert Saroyan et Hemingway. Alors, j'écrivais apropos de ma job, vende des subscription porte a porte, avec le ton d'un gros écrivain Americain. » (Kerouac 2016a, 60) Ainsi, l'histoire de son rapport à l'écriture s'articule à travers ses lectures et ses premières croyances romantiques en la littérature, son entrée dans le corpus « littéraire » passe par sa lecture d'autres littéraires. Elle se poursuit, cette première histoire du premier paragraphe, jusqu'au moment où il fait un retour vers l'enfance, pour évoquer cette scène à la cuisine où il s'essuie avec la « guenille » et quitte la table. C'est là qu'il se pose la question : « Pourquoi les grands mots, les gros lyriques, pour exprimé la vie? » (Kerouac 2016a, 60) Il parle de ce saut de la vie dans la représentation, de la présentation de la vie dans l'écriture comme une perte du réel, pauvreté encore plus grande que sa pauvreté sociale.

Kerouac représente le problème de l'origine de son auto-institution en tant qu'écrivain (2016a, 15). Dans l'extrait dont il est question ici, il enchaîne par une chronologie légèrement différente de celle que je viens de présenter. Après la question *Pourquoi les formes littéraires pour exprimer la vie?*, Michel Bretagne déplace et replace dans un deuxième temps le début de cette histoire de sa condition linguistique à partir du français patois, puis suivra l'anglais des gars du coin et enfin les formes littéraires. Il termine ce passage en affirmant : « Avec toute ça aujourd'hui j'toute melangé dans ma gum » (Kerouac 2016a, 55), ce qui reprend le motif du « sans langue à

soi ». Il est pris dans les interstices entre les langues. D'une part, il raconte ses débuts à partir de son admiration du littéraire, et de l'autre, il commence avec les langues qu'il a parlées durant son enfance, jusqu'à la langue littéraire. La confusion dans laquelle il se retrouve, comme une gomme qui colle à tout, se trouve donc circonscrite par deux réalités : celle de l'enfance idyllique et celle de la langue littéraire. Il place la langue littéraire sur le même plan que les langues d'enfance, les langues qu'il parlait durant son enfance, soit le français et l'anglais vernaculaires. Cet extrait de *La nuit est ma femme* donne l'impression d'une forme d'autonomie de la langue littéraire par rapport aux langues vernaculaires à travers lesquelles elle s'articule, comme si la langue littéraire était une langue vernaculaire parmi tant d'autres, tout en étant par ailleurs distincte. D'autre part, Michel Bretagne place la scène d'enfance à la cuisine comme une sorte de moment fondateur de ce questionnement linguistique. Cette scène à la cuisine ne représente pas de langage linguistique, mais bien un langage non-verbal, le simple geste de s'essuyer avec une « ginille », le geste se voulant en quelque sorte, selon ce que Michel Bretagne cherche à provoquer comme effet, comme une action dépouillée des enflures stylistiques de la littérature et de l'écrit, un geste spontané, et on sait combien la spontanéité jouera un rôle central dans la maturation de l'écriture de Kerouac ; elle deviendra même, avec une bonne part d'ambiguïté, une technique et un projet littéraire¹¹. Le contraste se fait d'autant plus sentir par cette étrange comparaison avec Shakespeare dormant auprès de pommiers, rappelant une scène originelle proche de la genèse d'Adam et Ève, mais dans le jardin de l'Éden littéraire anglais. C'est justement cette comparaison qui lui donne l'élan vers cette seconde chronologie. À partir de la figure de Shakespeare, figure fondatrice de l'anglais littéraire, il rejoue la mise en scène de l'enfance. Tout comme ce génie de la langue anglaise, qui se prélassait, dit Bretagne, dans un jardin idyllique près d'un pommier, sans se soucier au premier

¹¹ Pour une étude de cette ambiguïté de la spontanéité écrite, voir le chapitre II de la présente thèse.

abord de la langue et du style littéraire, Bretagne a lui aussi part dans le rapport entre les origines et le littéraire. Il se réclame ainsi de Shakespeare. Cette revendication littéraire s'affirme par le « oui » qui paraît répondre à la question précédente, quand il se demande pourquoi il faudrait user du style littéraire pour exprimer la vie. Pourtant, *oui* n'est pas directement pressenti comme réponse à la question introduite par le *pourquoi*. Bretagne saute en quelque sorte par-dessus la présupposition du *parce que* et institue directement l'affirmation. Il se tourne précisément vers les origines de son institution littéraire sans donner d'explications à l'usage de la littérature comme représentation de la vie. Il ne donnera pas de réponse précise à cette question du *pourquoi*, mais l'élan de la question aura sa postérité dans les différentes propositions littéraires que Kerouac fera par la suite, en libérant progressivement (en partie) son écriture de la grammaire de la langue afin de parvenir à présenter plus immédiatement, dans la visée d'un « sans médiation », son vécu, sa vie. D'après son étymologie, l'enfant, comme on le sait, est celui qui ne parle pas, qui n'a pas non plus une connaissance de la grammaire de la langue¹². Il n'a pas de langue à lui, il emprunte celle de ses parents, la langue à travers laquelle il grandit. L'institution de Kerouac dans le corpus littéraire est en quelque sorte l'histoire du cheminement de cette langue en constante mouvance depuis son enfance.

Ce que montre déjà les articulations analysées jusqu'à maintenant, c'est bien que la notion de chemin a une portée beaucoup plus vaste que laissent envisager le paysage de *On the Road* et

¹² Le terme d'*infans* renvoie à cette réalité. Piera Aulagnier l'utilise d'ailleurs comme un moment du développement et un concept à part entière dans *La violence de l'interprétation* : « La parole maternelle déverse un flux porteur et créateur de sens, qui anticipe de loin sur la capacité de l'*infans* d'en reconnaître la signification et de la reprendre à son compte. La mère se présente comme un « Je parlant » ou un « Je parle » qui pose l'*infans* en situation de destinataire d'un discours, alors qu'il est hors de sa possibilité de s'approprier la signification de l'énoncé et que l'« oui » ne peut qu'être métabolisé en un matériau homogène à la structure pictographique. » (Aulagnier 1975, 36-37) Sans trop faire violence au propos d'Aulagnier et à Kerouac, il serait sans doute possible d'affirmer que le rapport à la langue de cet écrivain beat a toujours conservé une part de cet *infans*, comme quand on parle de l'« enfant intérieur » : non pas cette image de l'enfance idyllique, de ce petit enfant qu'on s'imaginait être, mais précisément en ce sens qu'il n'avait pas de « langue à soi ».

de la route américaine, ainsi que du vagabondage sur les autoroutes. À travers la route extérieure, matérielle, empirique, à la fois autoroute pour les voitures et autoroute pour l'écriture qui est aussi véhicule, se cache un chemin intérieur qui n'a jamais cessé de guider Kerouac. C'est le voyage qui importait plus que la destination. Pour paraphraser les mots du bouddhisme par la conclusion de l'un des livres de Pema Chödrön, ce serait alors affirmer : la traversée est le but, la voie est le but (1999, 242) ; l'écriture est le but, tout en étant le véhicule. Envisager le rapport entre *chemin*, *écriture* et *langue* permet donc de comprendre ce qui est en jeu dans ces représentations de la route, sur le plan physique et matériel et surtout au-delà, cet « au-delà » traduisant ici un mouvement plutôt qu'un lieu. Celui-ci pourrait être formulé plutôt : au-delà, c'est *à travers* (à travers l'enfance, à travers l'écriture, à travers la langue, à travers le chemin du Tao, c'est-à-dire le chemin du chemin). Le chemin, la route, l'écriture, la voie permettent une traversée. L'expression le « chemin du chemin » envisage et figure le parcours qui se trace sur ce chemin, par ce mouvement même de traversée. Car, comme le dit Kafka dans cet autre aphorisme étrange, « du point de vue même de l'escalier, une marche que les pas n'ont pas profondément creusée n'est qu'un méchant assemblage de bois. » (2010, 72) Très certainement, le chemin aurait le même point de vue sur son parcours non-frayé, s'il pouvait en avoir un : il s'agit d'un méchant assemblage de pierres, de verdure, de terre, de béton ou d'asphalte, si les pas n'ont pas maintes et maintes fois piétiné son tracé. De manière analogue, le texte littéraire a besoin d'être traversé et traversé par l'écriture et la lecture pour donner du sens et avoir une portée réelle. C'est ce dont rendent compte les textes de Kerouac. Du moins, ses textes en français rendent possible une signification nouvelle, une nouvelle traversée du sentier.

Méditations et locomotions de soi par l'écrit

J'ai pris la perspective du premier vers du *Tao tö King* comme cadre d'analyse pour exposer comment le projet artistique de Kerouac et l'idée de ce projet s'articulent au sein de tensions et de processus dans le langage et l'esprit. Je voudrais d'ailleurs préciser maintenant, à propos de l'idée de l'œuvre en question, en la confortant par ce passage clé de *Ich und Du*, que « les idées ne trônent pas au-dessus de nos têtes, pas plus qu'elles n'habitent dans nos têtes; elles marchent au milieu de nous et s'approchent de nous; [...] misérable celui qui pour leur parler use d'un concept ou d'une formule, comme si c'était leur nom. » (Buber 2012, 46-47) Cette marche des idées au milieu de soi, non dans le sens de l'histoire, mais dans le non-sens de la transcendance, par leur distance *et* leur proximité face à moi, à nous, articule le mouvement de l'esprit, ses déplacements. La mise en garde de Buber concerne encore une fois, dans cet esprit, la perspective et l'attitude adoptées dans le langage vis-à-vis et à travers l'esprit. Ces deux pans de la question du chemin trouvent une expression toute singulière chez Kerouac (sa perspective étant toutefois littéraire). Il s'agit d'envisager quel est le visage de cette perspective littéraire, qui est une articulation extrêmement féconde du langage de l'esprit et de l'esprit du langage passant par la matière des textes. Écrire — comme je l'ai fait au début de ce chapitre — que je ne suis qu'à *travers* mon écriture, c'est pointer vers le questionnement qui tend cette thèse, mais aussi — puisque les deux se tissent simultanément — vers les présupposés sur lesquels s'appuie l'œuvre de Kerouac et la littérature. C'est porter en outre le regard et l'attention à la fois vers les marges et le cœur de l'œuvre, d'un seul regard, d'un seul souffle. Comme la langue qui la sous-tend toujours, l'écriture est avant tout un processus, même si elle nous est presque toujours présentée sous la forme d'une œuvre (comme la langue est aussi un système), qu'elle soit fragmentaire ou non, qu'elle soit inscrite ou non, qu'elle soit grammaticale ou non. Ces « même si », ces « bien que », tentent de faire voir

ce profond chiasme mis à l'œuvre dans les textes littéraires. Un aphorisme de Benjamin résume ce constat simplement, par cette image : « L'œuvre est le masque mortuaire de la conception. » (2000b, 137) La part vivante de l'écriture de l'œuvre — en ce sens précis du « en train d'être écrite » ou « en train d'être conçue » — se trouve sous ce masque, en quelque sorte momifiée. L'œuvre, une fois œuvre, appartient en fait à la lecture. Un autre passage du *Tao tō King* affirme en ce sens, en traitant du saint taoïste, quoique la même chose pourrait être dite du littéraire, de l'écrivain, si on soustrait ces propos de leur contexte : « Son œuvre accomplie, il ne s'y attache pas. » (Lao-tseu, Tchouang-tseu, et Lie-tseu 1980, 4) L'avis de l'écrivain importe peu du point de vue de l'œuvre, même si elle n'a pas de point de vue autonome, à proprement parler, comme l'escalier et le chemin, dans la réflexion qui précède. Cette critique du psychologisme biographique est maintes fois répétée à bon droit. Pourtant, avant d'être parvenu à cette étape du détachement où l'œuvre est livrée à la lecture d'autrui, à une présence autre, le lien entre l'écriture de l'œuvre et l'œuvre se déploie sous la forme d'un processus en train de se faire. Il s'agit de cette locomotion incessante de l'esprit et du corps, de leur dynamisme et de leur unité indicible, même dans l'écriture laissant une trace, une inscription relativement stable, matérialisée et institutionnalisée, un résidu de cette locomotion elle-même, ce déplacement, ce mouvement, ce processus. À la manière de la lecture du *Tao tō king* présentée au début de chapitre, il faut affirmer que le processus n'est jamais pleinement saisi, car le saisir veut précisément dire sortir du processus et entrer dans un autre. Nommer le processus, par exemple, ne permet pas de le comprendre de l'intérieur, pour ainsi dire, mais bien de l'extérieur ; ce serait comme prendre une photographie d'une rivière et penser qu'il s'agit de la rivière dans laquelle on peut se baigner ; ce serait encore comme manger le menu, pensant que c'est le repas. Mon écriture, tout en étant le produit d'une construction verbale *a posteriori* et non *in situ*, est par ailleurs cette écriture même en train d'écrire et de se lire *in situ*. Or, de l'avoir nommé ainsi la fait déjà sortir de ce « en train d'écrire », une nouvelle trame

temporelle voit le jour et participe aux jeux de langage de *ma* thèse en construction, mais l'écriture se retrouve encore de nouveau dans un autre « en train de », dont je suis le seul témoin, c'est-à-dire que je suis à la fois celui qui me lit en même temps que celui qui m'écrit, en écrivant et réécrivant. Cette ambiguïté et cette mouvance sont irréductibles, elles constituent en quelque sorte les plaques tectoniques sur lesquelles, à la surface, se dessinent les continents et les œuvres. Il s'agit de comprendre ces différentes formes de manière discursive. Ces images ne consistent seulement ici qu'en une ruse rhétorique et figurative pour montrer cette perspective qu'on ne peut montrer, puisque c'est précisément cette perspective elle-même qui est en train de montrer. Les yeux ne peuvent pas voir le voir autrement qu'en voyant, l'œil ne peut se voir lui-même de l'intérieur ; les oreilles entendre l'entendre autrement qu'en entendant ; les mains ne peuvent pas toucher le toucher autrement qu'en touchant, etc. Expérience perceptuelle de l'esprit, l'écriture se compose pour sa part de couches d'écriture innombrables, semblable à la perception et au temps qui se composent de couches innombrables de *maintenant*, jaillissant sans relâche dans un ciel noir à la manière de l'éclair, bien que le futur, le passé, les textes et le présent s'articulent ensemble illusoirement comme s'ils constituaient des réalités indépendantes, sédimentées. On perçoit clairement, dans la maturation de l'œuvre de Kerouac, dès qu'il dépassera la tentative relativement classique de son premier roman *The Town and The City*, ses tentatives toujours répétées de désédimenter son écriture, son univers, son temps, son présent et sa présence, ses perceptions et ses conceptions, en cherchant des perspectives nouvelles et anciennes pour faire voir le processus de l'écriture de manière vivante. Ses écrits fragmentaires (dont *Some of the Dharma* est le modèle le plus exemplaire) qui suivent la trame de l'élaboration de sa grande « Légende de Duluoz » sans y être inclus officiellement, forment une construction, un *work in progress* fascinant à cet égard. On peut certainement y inclure le recueil *La vie est d'hommage*, qui montre pour sa part la langue en tant que langage fragmentaire et chemin entre les langues.

Cette question du processus qui ne peut être saisi dans son mouvement concerne inéluctablement la langue, en au moins deux sens. D'une part, c'est par la langue qu'on cherche à maîtriser ce qui ne relève pas de la langue. Cela explique pourquoi son usage est intimement lié aux divers processus du « en train de se faire » cherchant à être maîtrisés d'une manière ou d'une autre. C'est la part de la langue qui solidifie, qui forme la glace à partir de l'eau de la rivière que je viens de photographier, au paragraphe précédent. D'autre part, la langue elle-même, dans une logique très proche de ce que je viens de décrire, se comprend comme le déploiement d'un langage dont on ne peut concevoir le mouvement sans sortir de celui-ci vers un autre mouvement, sans tomber inévitablement dans des tentatives infinies, des commentaires de commentaires, des métalangues de métalangues, voulant ainsi re-saisir ce qui ne parvient jamais à être saisi. Ici c'est la part de la langue qui liquéfie, faisant fondre la glace, de la même eau. Notamment, on formulera des propositions de ce type : je voulais dire ceci quand j'ai écrit cela ; ce que je voulais dire en écrivant cela, c'était ceci ; ce que je cherchais à signifier en t'écrivant cela était ceci. Ce que je cherche à envisager avec cette thèse est ainsi un nomadisme de l'écriture qu'on ne peut pointer sans qu'il se sauve de plus belle. Ne pas mélanger le doigt qui pointe la lune avec la lune elle-même, disent les bouddhistes.

Prenons un exemple extérieur au langage, pour ensuite y revenir. Cette réflexion porte en outre sur les déplacements de l'attention et de la conscience, des déplacements que j'appelle ici des *locomotions de soi*. Ces locomotions ont beaucoup à gagner par un détour vers ce qu'on entend par le terme de « méditation », dans son sens technique et au-delà¹³. Il y a sans conteste un aspect

¹³ En traitant des différents aspects du zazen, qui peut être compris comme la combinaison de la concentration, de la méditation et de la contemplation, Albert Low, maître zen anglais, établi jadis à Montréal, fait cette remarque : « Le mot "méditation" signifie "penser" ou "réfléchir". C'est une méthode de base employée dans toutes les religions, dont le bouddhisme. Durant les premières séances, la méditation peut être accompagnée de lectures. Ce type de lecture ne vise toutefois pas à l'acquisition de connaissances ou d'informations, mais plutôt à stimuler l'intuition pour faciliter la

méditatif à la langue écrite et cet aspect — naturellement — se présente seulement pendant l'activité elle-même, pendant que j'écris, pendant que je lis. Je peux aussi prendre en note un passage d'un livre de Kerouac et le médite sur plusieurs jours en le relisant périodiquement. L'écriture déplace l'attention, ouvre et présuppose l'espace de lecture. Immédiatement, quand j'oriente l'attention vers l'écrit, le texte devient à la fois *présence* et *objet* de mon attention et peut être détaché de la trame de fond de ma conscience, de mon *stream of consciousness*, comme l'expression anglaise le dit avec plus de précision. Mon attention peut circuler autour d'un moment de ce flot de conscience et laisser émerger les significations que le texte évoque en moi. Je peux réfléchir ou méditer autour de cet objet de conscience en laissant le sens surgir à partir de mes lectures et de mon écriture elle-même. L'écriture permet de concentrer notre attention sur le langage et nous montre la langue comme un cheminement, toujours interrompu et recommencé. Chaque mot, syntagme, chaque phrase, peut faire l'objet d'une méditation soutenue. Ainsi, la possibilité de méditer grâce à l'écriture et la lecture devient réelle puisque les mots et les textes, durant notre acheminement constant à travers le langage, changent de sens et font apparaître de nouvelles significations à chaque fois, significations que nous pouvons décider d'approfondir ou non. Cette conception de l'aspect méditatif de l'écriture diffère à la fois de la « méditation » en philosophie, qui signifie plutôt « réflexion », et de la méditation dans le bouddhisme, qui désigne une pratique spirituelle et une discipline particulière. Avec l'écrit littéraire, la méditation signifie en fait la propension à laisser le sens émerger à partir du chemin de l'écriture elle-même. En quelque sorte, l'écriture médite pour moi, pour nous. Cela veut dire qu'elle nous guide lorsque

compréhension de ce qui a été dit. » (Low 1988, 48) Cette remarque est intéressante dans la mesure où elle place la lecture, donc un texte, au premier abord de la méditation, en guise de guide. On apprend à méditer à travers les textes, s'il n'y a pas d'enseignant compétent pouvant nous orienter dans la pratique. Du moins, un bout de texte peut faire l'objet d'une méditation soutenue. De la même manière, l'écriture peut être considérée comme un outil de méditation. Notamment, le maître Hakuin considérait l'écriture comme un « exercice de *prajñā* verbal » (Hakuin 1999, xxxi). Le deuxième et le troisième chapitre de la présente thèse examinent cette signification de l'écriture comme « exercice spirituel verbal » en termes laïques.

nous laissons advenir les significations des différents tropes, des différentes figures et des différentes images qui se construisent au fil de la création. Du moins, l'écriture littéraire de Kerouac se conçoit sous cet angle comme une fort longue méditation à propos du chemin de la langue et du langage. La distinction entre le *parler* et l'*écrire* faite par Walter Benjamin dans sa *Préface épistémocritique* mérite mention à ce sujet, pour clarifier la spécificité de l'écriture :

Celui qui parle soutient de sa voix et de sa mimique les différentes phrases, même si elles n'ont pas en elles-mêmes de consistance, et les agence pour produire une pensée souvent floue ou vacillante, comme s'il ébauchait d'un seul trait de crayon une grande esquisse ; mais l'écriture a la particularité de s'arrêter et de repartir à chaque proposition. Telle est la règle par excellence de la présentation contemplative. Son but n'est pas d'entraîner l'adhésion ou de provoquer l'enthousiasme. Elle n'est assurée d'elle-même que lorsqu'elle oblige le lecteur à s'arrêter aux différentes étapes de la contemplation. Plus son objet est grand, plus elle marque de pauses.
(Benjamin 2000a, 32)

Benjamin traite de la prose spécifique à la recherche philosophique visant à présenter les idées. Cependant, dans ce passage, ses considérations à propos de l'écriture ont une valeur générique. L'écriture littéraire ne présente pas des idées à la manière de la philosophie, mais elle procède aussi par arrêts et recommencements « aux différentes étapes de la contemplation » (2000a, 32). Si on place ces étapes de la contemplation sur l'échelle macro de l'ensemble d'une œuvre donnée, on remarque au passage que les différents textes jalonnant les marches de cette échelle forment en quelque sorte le parcours de différentes méditations permettant de contempler une intuition, un problème, une idée, une obsession, un affect, sans qu'ils soient articulés directement comme en philosophie, comme une philosophie, un système, une doctrine. La littérature semble encore plus donner raison à cette affirmation décisive de Benjamin : « la méthode est détour. » (2000a, 32) Comme chemin, la méthode littéraire est le grand détour par excellence. Benjamin précise : « La méthode, pour la connaissance, est le chemin qui amène à prendre possession de l'objet — fût-ce en le produisant dans la conscience ; pour la vérité, c'est la présentation d'elle-même, et par conséquent elle est donnée en même temps comme forme. » (2000a, 33) Pour la littérature, cette

forme de contemplation concerne et mobilise nécessairement la langue dans laquelle se présente l'écriture. La beauté de l'entreprise littéraire de Kerouac, c'est qu'elle fait voir que la langue, les langues dont use l'écrivain ne lui appartiennent pas en propre. *Le propre de la littérature, c'est de ne pas avoir de langue propre*. Ainsi, comme je l'ai proposé précédemment, Kerouac doit se déplacer entre ces langues qu'il ne parvient pas à s'approprier. Ces conditions linguistiques provoquent dans leur sillage une méditation sur la voie littéraire et spirituelle, la voie littéraire qui est spirituelle. Voyons comment reprendre cette méditation à partir des nouvelles perspectives développées jusqu'ici.

Sur le chemin du chemin

Oh la vie c'est un pèlerinage douloureux.
(Kerouac 2016a, 58)

On trouve d'ailleurs plusieurs strates de l'idée de chemin chez Kerouac en s'arrêtant un instant aux divers titres et incipits qui jalonnent la composition de *On the Road*. Ces strates, je les trouve surtout en creusant les langues de Kerouac et les fragments posthumes, plus qu'en tentant d'offrir une vision globale du thème de la route (de manière figurative ou historique). Ce n'est pas affirmer que Kerouac voulait explicitement traiter d'un texte à l'autre des différentes facettes de l'idée de voie spirituelle, c'est plutôt voir à travers les différents textes particuliers que cette idée était nécessairement en jeu dans son écriture. Tel que le souligne Jean-Christophe Cloutier dans son avant-propos aux textes en français qu'il a regroupés, le récit *Sur le chemin*, qui constitue le plus long récit en français de Kerouac, renvoie à une acceptation du terme beaucoup plus abstraite

et spirituelle, proche du nom anglais « way »¹⁴. En ce sens, le nom de *chemin* est très proche du sens donné à la voie, traduisant parfois le Tao en français. Traduire directement *On the Road* par *Sur le chemin* aurait eu une tout autre portée que *Sur la route*. Mais le récit *Sur le chemin* dans *La vie est d'hommage* n'est pas une autre version de *Sur la route*, sa réécriture en français. Il s'agit plutôt d'un récit d'enfance, tandis que *On the Road* était un récit du début de l'âge adulte. Les deux textes possèdent cependant un lien très fort. Cette hypothèse peut être confortée par le fait que *Sur le chemin* est écrit très peu de temps après que Kerouac ait dactylographié *On the Road*, à une année d'intervalle. Kerouac voyait d'ailleurs *Sur le chemin* comme « la solution de toutes et chacune des intrigues de “On the Road” » (2016a, 16). On pourrait dire à l'aide de l'intervalle conceptuel entre ces deux textes qu'il y a un chemin sur la route, un chemin sur le chemin, pour tenter de nommer ce qui est en mouvement sur la route, mais ce procès dans le langage pour chercher à affirmer la chose pendant qu'elle se fait, le phénomène pendant qu'il apparaît, dans sa locomotion même, demeura toujours sans terme ; il s'agit d'une recherche à l'infini, d'un K. à l'autre ne sachant pas le chef d'accusation, la destination au bout de la route. Composé à la fin de 1952, le récit *Sur le chemin* indiquait justement une autre forme de voie, dont le sens ne se réduisait ni à cette route de papier et de texte dactylographié qui pouvait être conçue comme un effort de *mimesis* de l'autoroute américaine ni cette autoroute américaine elle-même qui avait une grande place thématique dans le roman publié en 1957. Du point de vue de la composition, *On the Road* se trouve donc enchâssé entre *La nuit est ma femme*, qui ouvre la voie au célèbre roman fondateur de la Beat generation, comme l'affirme Cloutier, et *Sur le chemin* qui la poursuit. D'ailleurs,

¹⁴ « En outre, le choix du titre pour son seul roman complet en français, *Sur le chemin*, permet une toute nouvelle appréciation de ce que Kerouac entendait vraiment par être “on the road”... non seulement sur la route – comme le veut la traduction française européenne du roman –, mais aussi en cheminement, sur la piste, bref, sur le chemin. Les connotations du mot chemin renvoient aux pèlerinages catholiques qui fascinaient Kerouac, ainsi qu'aux doctrines orientales comme le tao (“voie”, “chemin”) et surtout le bouddhisme, que Kerouac a beaucoup étudié et auquel il a consacré une œuvre imposante, *Some of the Dharma*. » (Kerouac 2016a, 21) On pourrait certainement voir l'effort de la présente thèse comme le déploiement élaboré de ce petit commentaire de Cloutier au passage.

certains passages de *Sur le chemin* seront réutilisés dans *Visions of Cody*, continuant aussi *On the Road* par de plus amples expérimentations textuelles. La considération de l'imbrication de tous ces textes est décisive pour une nouvelle compréhension de l'œuvre de Kerouac en tant que chemin. Il ne s'agit donc pas de la représentation de la route dans un texte ou dans un autre, mais de la circulation du sens de texte en texte, qui condense la voie littéraire que cherchait à réfléchir Kerouac par ses créations. D'un point de vue concret et matériel, son écriture avait deux modes de fonctionnement essentiels: soit l'écriture à la main ou à la machine à écrire. À la suite de sa lecture du texte *Jack Kerouac* à l'édition de L'Herne édité par Burroughs et Pelieu, Victor-Lévy Beaulieu précise des détails pertinents à ce sujet dans son essai sur l'écrivain :

Jack considérait qu'il y avait deux espèces de livres : les profanes et les sacrés, et qu'il fallait, pour les uns et les autres, adopter des manières différentes : un livre comme *On the Road* pouvait s'écrire à la machine, de même que *Les Souterrains* (fabriqué en trois jours, nous dit encore la légende de Jack, sous le Haut Patronage de la Drogue, d'une écriture spontanée, c'est-à-dire mouvementée et délirante, tout d'un jet – longue éjaculation littéraire, orgasme de ce qui s'écrit dans la fureur) – Mais des romans comme *Visions of Cody* et *Tristessa* devaient s'écrire à la main, durant la nuit, à la lueur des bougies car, disait Jack, « les bougies sont faites pour les écritures saintes » et *Tristessa*, *Desolation Angels* et *The Scripture of the Golden Eternity* « sont des livres sacrés » – JE N'AVAIS PAS LE DROIT D'ÊTRE SPONTANÉ [...] (Beaulieu 1972, 142)

De son côté, *Sur le chemin* est écrit à la main. Selon cette perspective, il s'agirait donc d'un texte à forte teneur spirituelle, mais la distinction ici n'est pas aussi tranchée que le prétend Beaulieu : les textes profanes de Kerouac sont aussi spirituels que ses textes sacrés. Cette remarque de Beaulieu montre du moins que les modes mêmes de création utilisées par Kerouac renvoient à des considérations d'ordre spirituel d'un côté et de l'autre, qu'il appelle d'ailleurs cela *profane* ou *sacré* importe peu. Il est question de rythme et de spontanéité, deux notions essentielles aux domaines spirituels et religieux. L'évocation des bougies rappelle ici les lieux sacrés et Kerouac indique qu'il écrit tant que les bougies continuent de brûler, il écrit au rythme des bougies : « [...] les bougies se consomment, tu ne peux pas t'arrêter... dès que tu souffles dessus tu t'arrêtes... c'est comme une

cérémonie religieuse... » (Burroughs 1971, 61). Cette autre voie de *Sur le chemin*, écrit à la main, se déploie subtilement pour sa part dans l'interstice entre la langue française patoise et le désir spirituel, entre l'expression et l'indicible, en leur tension, en leur inadéquation. Ce serait comme la « cérémonie religieuse » de *On the Road*, par le retour à l'enfance comme thème et comme langue (par le français). *Sur le chemin* est tout imbibé d'une atmosphère mélancolique face au malheur vécu par les humains dans l'univers. Les personnages sont comme écrasés par l'immensité de l'univers et du monde humain qui les entourent et les englobent. *Sur le chemin* raconte leur traversée particulière à travers ce malheur qui s'abat sur eux. Ils font le récit, à travers le narrateur, de leur tristesse. Kerouac exprime dans ce texte la sévérité du vécu avec des touches qui évoquent le monde religieux, tout en nuances et en subtilité : « Le gros couteau de la vie qui sort de la nuit, quand on est au carnivale, et nous rentre a travers le cœur. La tristesse d'amour dans la santé de la nuit. Le mystère de la lune. Les yeux egarrouillez a cinq heur du matin. La brume qui tombe sur le pain de notre vie. » (Kerouac 2016a, 179) Ce passage mélange témoignage de la vie quotidienne violente et images poétiques cherchant à produit un effet spirituel comme cette brume « sur le pain de notre vie », comme notre « pain quotidien » dans le Notre Père. Ce n'est pas sans importance, encore une fois, que ces remarques dans *Sur le chemin* soit faite dans le français natal qui permet à Kerouac de rendre de manière beaucoup plus imagée la représentation de l'enfance et des premiers soubresauts des contacts avec la religion. Cependant, comme son français patois est tout entremêlé d'anglais, son anglais aussi est contaminé par le français. C'est cette imbrication dynamique qui déplace l'écrivain, l'écrivaine, le lecteur, la lectrice, comme à la croisée des chemins, entre le langage et le spirituel, à ce point d'intersection où le déplacement de la langue devient spirituel.

À la manière du processus dont on ne peut saisir le processus lui-même dans son « en train de se faire », dans son procès, ce qui est nomade dans la langue ne peut être maîtrisé d'aucune

manière. *There is no way out*. Nous sommes toujours tout empêtrés dans le langage. La force de la « way » à l'anglaise réside dans ce fait qu'elle peut nommer la manière et la voie d'un seul souffle, tandis que le français n'y parvient pas et doit choisir d'exprimer une chose ou l'autre. Tout est une question de langue. La publication de *Sur le chemin* en 2016 vient ainsi pallier cette lacune qui entourait la compréhension de *Sur la route*. Si on refaisait le chemin inverse pour les bénéfices de la réflexion du titre, il faudrait alors traduire *On the Road* par *On the Way*. Tout est langue, tout est histoire. *On the Way* donnerait ainsi une nouvelle perspective de lecture du célèbre roman. Ce serait presque le sens de « Je suis *en route* », « Je suis *en chemin* », réponses qu'on indique à une personne pour lui signifier que nous sommes en mouvement, que nous avons quitté notre domicile pour nous diriger vers chez elle. La vie sur la route signifie la vie en route, la vie hors de chez soi ou alors la vie qui se déplace avec soi, qui ouvre la voie à des locomotions de soi. *On the Way* aurait eu ce sens beaucoup plus explicite du cheminement, avec une signification plus abstraite ou spirituelle.

Cependant, *Sur le chemin* est un texte beaucoup plus riche à ce propos que le simple jeu de traduction heuristique autour de son titre. Le récit raconte l'histoire des familles et des amis de Ti Dean et Ti Jean de passage à New York, comme si l'on se retrouvait en quelque sorte devant la narration de l'enfance de Sal Paradise et Dean Moriarty, bien avant les aventures de *Sur la route*. Il faut rappeler un instant ici comment ce texte est venu au jour. *Sur le chemin* a été écrit au Mexique pendant que Kerouac séjournait chez William Burroughs (Kerouac 2016a, 113). *Sur le chemin* est par ailleurs le travail de recomposition fait par Jean-Christophe Cloutier à partir des archives de Kerouac au New York Public Library, car les archives ont officiellement été ouvertes en 2006 à la New York Public Library (2016a, 9). Certaines sections du texte sont même des traductions de l'anglais au français faites par Cloutier, pour reconstituer la trame du récit, éparpillées dans les archives de Kerouac. Ainsi, *Sur le chemin* est un enfant d'archive posthume. Le contexte entourant son entrée dans le corpus littéraire est tout autre que celui qui a donné naissance à *On the Road*.

L'une des différences de composition réside dans la comparaison entre l'écriture à la machine sur le rouleau, presque en un seul souffle selon la légende, tandis que l'écriture de *Sur le chemin* est plutôt le rassemblement de divers fragments de manuscrit constituant le projet de « Sur le chemin » dans l'esprit de Kerouac. En ce sens, *Sur le chemin* ne résulte pas du même processus d'écriture que *On the Road* et fait paraître au jour, par la négative, le processus de composition de Kerouac. Le parcours entre la composition et la publication se veut être justement un chemin où il est possible d'entrevoir comment l'écriture littéraire est mouvante.

Même si ce texte est posthume, il donne beaucoup de poids à ce constat selon lequel le chemin avait des dimensions beaucoup plus grandes qu'on ne l'imaginait jusqu'à maintenant, car ce court roman construit une sorte de mouvement généalogique de la quête des personnages de *Sur la route*. Ti Dean et Ti Jean sont chacun séparément sur la route vers New York où ils vivront ou verront quelques aventures à la saveur de celles de *On the Road* (alcool, drogue, flânages dans des quartiers miteux), avant de reprendre la route vers chez eux. Le récit commence et se termine sur la route, contrairement à *On the Road* qui ne commence et ne termine pas exactement sur la route, mais plutôt autour de l'aura obsessionnelle de Dean Moriarty. Le début et la fin de *Sur le chemin* mettent en scène les personnages à l'intérieur d'une automobile, et dans les deux cas il s'agit de la voiture où Ti Dean se trouve :

[...] Toute les trois avais leux yeux attachez sur le chemin dans la nuit a traver la windshield ; quand qu'il fermez leux yeux ils voyas le chemin s'enroulez, ligne blanche en plancher noire ; mais c'était Rolfe qui driva toute le chemin. Les autres sava pas qu'y'ava le doigt de dormir en arriere sur les blankets et les coins de vites et les vieux suitcases degarouillez avec des cordes enlentour, s'il voula.

[...]

Toutes leur yeux ce sharsha en avant dans du hubcap cossé qui's passa dans la guèle de la faim mortelle.

Un gros trou cassez. Les nuées géants ourra blanc dans la nuit, l'herbe des Plains etait jaune, elles s'enroudanfoula, elles s'ecriva des gros mots de vent, doucement, dehors, a travers le fine crish-craquant de la machine strugulante ou ils se garda la lange rède dans leu peine

LA FIN

Brigash, cass mi gass.
(Kerouac 2016a, 117-226)

Les personnages ont donc littéralement les yeux rivés sur le chemin, en début et en fin de parcours. Le début et la fin du récit s'articulent de manière très semblable. À l'intérieur du véhicule, les personnages contemplant le chemin sans considération pour la destination, comme le rappelle un autre passage d'ailleurs : « leur voiture se faisait petite dans l'immensité, rampait vers l'est comme une bibitte à patates sur des routes qui n'aboutissaient à rien. » (Kerouac 2016a, 142) Dans les deux cas, les yeux sont rivés au chemin devant et le regard passe par la vitre avant, là où se dirige la voiture. L'incipit propose une mise en scène intéressante : les personnages qui ne sont pas au volant sont tellement obnubilés par le chemin, qu'ils en oublient la possibilité de dormir sur les sièges arrière. Ils intériorisent le chemin puisque, lorsqu'ils ferment leurs yeux, ils continuent de voir les lignes blanches de la route qui serpentent sur fond noir. Paraissant tout anodine, la mention « a travers la windshield » a un plus grand intérêt si l'on se réfère à ce que j'ai articulé dans ma compréhension de la voie chez Kerouac. Cette simple description porte en fait un dispositif de plus grande envergure. Le regard passe toujours par un médium pour parvenir à voir. L'écriture aussi. L'écriture littéraire est le médium — ou même le média, pourrais-je dire, de la voie. Ce sont les fameuses lunettes que nous portons sur le nez et dont on oublie même l'existence. La constatation de la voie intérieure, ici de la route dans sa forme intériorisée et déplacée, passe par la représentation d'un chemin du dehors, de la route sous les yeux, à travers la vitre. L'imaginaire de cette scène fait comprendre comment le chemin fascine dans le déplacement même de la voiture. Le regard se perd dans le déroulement sans fin de la route, qui, elle, ne bouge pas, mais dont le mouvement devient hypnotisant grâce au déplacement du véhicule. Cette fascination pour le chemin, elle se fait sentir tout au long de *Sur le chemin*, même si une bonne partie du roman se

passé à New York, comme un point d'orgue entre les deux chemins. Entre les deux se trouve un troisième chemin qui est celui de la vie elle-même. *Sur le chemin* tente donc de donner une origine à cette vie en chemin sur le chemin de la vie de Ti Jean et Ti Dean, ainsi que des autres personnages qui les accompagnent.

La fascination du chemin n'est pas qu'une façon de parler de la route américaine, une nouvelle fois ici. On le voit par la lecture de *Sur le chemin*. C'est plutôt ce que mobilise intérieurement le chemin qui devient décisif dans la compréhension de ces passages. Il s'agit du mouvement même que permet le chemin dans toutes ses dimensions et non d'une perspective statique de l'imaginaire de la route. D'ailleurs, la fin de *Sur le chemin* évoque l'immensité, l'immensité entourant la petite voiture qui traverse une partie des États-Unis. C'est à partir de ce point en mouvement, de cette machine permettant de percevoir à partir de la route, que Ti Jean et Ti Dean prennent connaissance de l'univers qui les environne : « les nuées géants [...] s'écrivaient des gros mots de vent, doucement, dehors, à travers le fine crish-craquant de la machine strugulante ou ils gardaient la langue dans leur peine. » (Kerouac 2016a, 226)

On peut revenir un instant aux incipits de *On the Road*, afin de permettre de lire avec perspective ces deux extraits de *Sur le chemin*. Si l'on considère *Sur le chemin*, les versions officielles et posthumes de *On the Road*, et enfin un texte intitulé « *On the Road* écrit en français » (contenu aussi dans *La vie est d'hommage*), comme relevant tous d'un même élan créatif, on ne possède pas moins de 4 incipits différents pour établir l'étalon central de cette « Légende de Duluo » ». Dans la version publiée en 1957, la version la plus connue de *On the Road*, on ouvre le roman en découvrant que Sal Paradise a commencé sa vie sur la route après une maladie et une séparation. Dans la version du rouleau original, il s'agit non pas de la séparation de Sal et sa femme, mais plutôt de la mort de son père (Kerouac 2008a, 109). Dans les deux cas, c'est à partir d'un contexte douloureux que sa vie sur la route prend forme. Pour ce qui est de *Sur le chemin*, le

narrateur ne précise pas d'événement en particulier et indique : « (dans la nuit de [leu] vra vie bardasseuze) y'arriva une machine du West, de Denver, sur le chemin pour New York. » (Kerouac 2016a, 117) Enfin, la version de « *On the Road* écrit en français » est articulée comme suit :

I–Jan. 19–following illness (mentioned only briefly), & meeting Dean, etc. & covering few matters of Martins, Peter embarks on writing of his legend; and he finds himself “in the morning”... of God

Après la mort de son père Peter Martin c'a trouvez tout seule dans le monde ; et comme tout les autre fils que leur père est enterrez creu dans la terre, il moura lui-même dans son cœur, et sava que ça sera pas la dernière foi, avant qu'il meurt finalement dans son pauvre corp mortelle, quand père des enfants sieux d'une famille, retourne dans la forme originale d'un morceau de poussiere aventurez dans cette boule fatale de terre.

TRANSLATION : After the death of his father Peter found himself alone in the world [...]
(Kerouac 2016a, 283)

Ces différents incipits donnent bien à voir que Kerouac est revenu maintes fois à l'articulation de la quête de l'origine de sa « vie sur le chemin ». Ce retour incessant, par l'écriture, se veut en ce sens un premier pas important sur la voie du chemin. D'ailleurs, dans ce dernier passage, on voit se lier le premier roman de Kerouac avec *On the Road*. Peter Martin était en effet l'un des personnages centraux de la saga familiale de *The Town and the City*. Ainsi, par cette version de *On the Road* en français, on constate que Kerouac voyait *On the Road* comme la mise en mouvement de ce qu'il avait construit à travers son premier roman. Il cherchait à déplacer les traditions littéraires qu'il avait explorées, sans trop les trahir, dans son roman inspiré par l'écriture-fleuve de Thomas Wolfe. En outre, ce court texte de « *On the Road* écrit en français » articule une vision légèrement différente du rapport entre les langues. L'anglais du premier paragraphe semble être à mi-chemin entre une note à lui-même sur ce qui sera traité dans le texte, comprenant les thématiques du *On the Road* publié, et le début officiel du récit. Kerouac passe par la suite au français, pour ensuite revenir à une traduction en anglais. Ainsi, le français n'est pas le seul vecteur

linguistique à partir duquel il entamait son écriture, une valse existe entre les deux réalités. De plus, cette petite note en anglais, trônant au-dessus de l'incipit, fait apparaître justement combien Kerouac était animé par une quête spirituelle quand il se mit à écrire *On the Road*, lorsqu'il écrit de manière décisive : « he finds himself "in the morning"... of God. » Dès le « matin » de sa rédaction de *On the Road*, de son chemin entre les langues et de son départ sur les routes américaines, il était question de Dieu. La proximité entre la mort de son père et cette note donne à entendre le mot « morning » dans sa résonance très proche avec le terme « mourning ». Que ce soit la rupture avec sa femme ou la mort de son père, ce départ sur la route implique un deuil, et c'est ce dernier qui le pousse à prendre le chemin. Pourtant, la signification est plus complexe qu'on ne le pensait, comme le montre *Sur le chemin*.

Sa « vie sur la route » n'est en fait qu'un chapitre de sa « vie *en chemin* ». *Sur le chemin* représente l'effort de replacer ce devenir du chemin chez Sal et Dean, dans leur jeunesse elle-même. En ce sens, l'ajout du « Ti » en face des noms Sal et Dean est somme toute explicite. Ce texte en français semble du moins contredire l'affirmation de départ de *On the Road* et offrir une deuxième chronologie. La vie de Kerouac sur le chemin n'aurait pas commencé à partir de *On the Road*, mais bien avant, dans son enfance, quand son père n'était pas encore mort. Déjà il menait une « vie sur le chemin », elle n'avait tout simplement pas pris la forme qu'allait lui donner *On the Road* par la suite. Un passage de *Sur le chemin* rappelle d'ailleurs la célèbre affirmation de Kerouac, inscrite sur l'une de ses deux tombes commémoratives, selon laquelle *The Road is Life* : « La Plymouth parta, Omer driva, langue a guêle, y'ava peignée ses cheveux, ils était reveillez, il foula driver pis faire la nuit sur le chemin pis arrivez dans l matin. C etait la vie, maudit. » (Kerouac 2016a, 223) Encore une fois, la scène reprend les aspects du début et de la fin du texte. On ne dort pas dans cette voiture, on suit le chemin inlassablement, de la nuit au matin, sans relâche. La forme du *The Road is life*, recyclé sur les profils Instagram ou les sacs réutilisables, n'a pas

selon cette perspective l'acceptation héroïque et aventureuse qu'on lui prête de manière générale. Les personnages de *Sur le chemin* sont fatigués et brûlés par la vie et prennent la route malgré tout, la « langue à terre » comme on dit parfois en québécois.

Étrangement, un mot présent dans un autre extrait que j'ai cité revient encore à cet endroit : cette langue. Il est difficile de dire ce qu'est cette « langue a guêle », dans le jargon francophone de Kerouac, mais on ne peut s'empêcher de remarquer qu'il était aussi question de la langue dans l'extrait cité plus haut, tous deux issus de passages où Kerouac cherche à écrire sur la route. À la fin de *Sur le chemin*, le narrateur précise que les personnages « garda la lange rède dans leu peine. » (Kerouac 2016a, 226) À la manière dont je l'ai caractérisée à partir du texte *La nuit est ma femme*, la langue renvoie à une réalité sur laquelle pèse une misère, un poids, « un morceau de poussiere aventurez dans cette boule fatale de terre » (Kerouac 2016a, 283). La langue réelle, celle dans la bouche, dans sa raideur, dans sa peine, fait écho à la situation linguistique de Kerouac. Elle n'est plus seulement confuse, comme mélangée dans sa gomme à l'intérieur de ce passage de *La nuit est ma femme* ; elle est raide et elle ne parvient pas à articuler, elle se trouve en quelque sorte incapable de mouvement devant le spectacle de la misère et de la souffrance du monde. Les personnages restent silencieux, ils ne parlent pas ; ils regardent. Sur le chemin, les personnages sont soudain comme pétrifiés et ne savent plus comment exprimer leur mortalité et leur vie, ce qu'ils ont vécu et ce qu'ils voient. Sur la route de retour, la voiture se déplaçant, ouverte en outre aux mouvements du dehors, il n'y a que la langue qui reste immobile, « rède dans [sa] peine » (Kerouac 2016a, 226).

À la fin de *Sur le chemin*, Kerouac ajoute aussi cette mention illisible : « Brigash, cass mi gass ». Cloutier nous dit qu'il s'agit d'une formule dont on ne connaît pas la signification et qu'elle ferait référence « directement à l'enfance de Kerouac à Lowell. » (Kerouac 2016a, 226) Sans pouvoir proposer une signification, il reste néanmoins significatif que ce texte se termine sur des mots impossibles à traduire qui expriment l'enfance de Kerouac. L'auteur aurait donc ajouté en

post-scriptum ces mots de son enfance, dont il garde seul le secret¹⁵. Comment la langue sur son chemin arrive-t-elle, à un moment, à cet indicible qui peut prendre de nombreuses formes? L'indicible prend forme néanmoins, même s'il ne peut être dit, là est son mystère. La langue arrive à ceci parce qu'elle trouve son origine en ceci. Voilà ce que pointe l'idée de *la voie littéraire sans langue à soi*. Au bout du chemin, de la langue ou de la voie spirituelle, il n'y a pas de destination, il n'y a pas de bout, pas de début, pas de fin. Pourtant, il y a néanmoins une direction. On l'a maintes et maintes fois affirmé et articulé à propos du chemin intérieur, chez Marc Aurèle et chez les bouddhistes notamment, mais pouvons-nous énoncer quelque chose de semblable à propos de la voie et la voix littéraires? Comment la langue se fraie-t-elle un chemin au sein du spirituel? Le spirituel est toujours entendu comme allant au-delà des mots, nous usons cependant avec une soif intarissable des mots pour le dire en littérature, nous usons sans cesse les mots pour ne pas l'exprimer. Ce qui est frappant en travaillant sur ces questions, c'est de constater combien cet « au-delà » des mots, dont parle à peu près tous les mystiques, est tout empêtré de mots, enchevêtrement que la littérature et tout particulièrement l'œuvre de Kerouac abordent de front. C'est pourquoi je propose de voir cet « au-delà » en son mouvement et non comme un lieu qu'il serait possible d'atteindre une fois pour toutes. Cette soif et cette faim d'aller au-delà se font sentir à la lecture des textes littéraires. L'ambiguïté de la condition littéraire se révèle dans cette réalité que les littéraires sont précisément par ailleurs en quête d'une langue pour parler un nouveau langage.

¹⁵ Ces mots apparaissent aussi dans *Maggie Cassidy* entourés d'un contexte narratif, plutôt que sous la forme du *post-scriptum* dans *Sur le chemin*, mais il demeure malgré tout difficile d'en donner une interprétation décisive. On apprend à tout le moins qu'il s'agit en effet de mots tirés de la jeunesse de Kerouac, puisque le récit de *Maggie Cassidy* raconte une histoire d'amour de jeunesse qui s'est déroulée entre 1938 et 1939. Le passage concerne un moment où Gus, un ami de Zagg (Jack), fait le récit des misères de sa mère et se fait interrompre par une amie : « [...] "and not asking so much as that God, in his mercy, munifisessence, whatyoucallit Zagg, should only say 'Gus, Gus, poor Gus, pray to angels and to me and I shall see Gus that your poor old mother –' "–Ah Brigash cass mi gass!" cried Zaza Vauriselle, suddenly weirdly apt so much so that Lauzon laughed his high wild giggle and everybody heard but paid no attention because listening to Gus make a real serious speech about his trouble. » (Kerouac 1993, 16-17)

Ainsi, il voyage d'un inconnu à l'autre, d'un indicible à l'autre, entre les langues, même au sein d'une même langue. La dernière section de ce chapitre approfondira une nouvelle fois l'idée du « sans langue à soi » en analysant le rôle de la traduction chez Kerouac, à partir de ce que nous révèle une nouvelle fois les textes français.

L'angle et la langue du chemin : les voies littéraires

Un autre texte de *La vie est d'hommage*, le dernier texte à l'étude dans ce chapitre, aborde la question de la langue directement. Encore ici, ce qui semble être la simple exposition de la situation bilingue de Kerouac est en fait beaucoup plus complexe et fait apparaître ce personnage, cette figure de « l'homme de l'autre bord », figure dont il faut mesurer la pertinence à la lumière de ce qui a été avancé jusqu'à maintenant. Cette dernière joue le rôle de traducteur et transforme le français de Kerouac en anglais. L'écriture littéraire, toujours prise entre la traduction et la figuration sur plusieurs échelons langagiers, prend une nouvelle fois la forme d'une voie intérieure. À la bifurcation de ces chemins de la langue, on rencontre sous un autre angle la voix étrangère (la voie littéraire) de Kerouac, tant en français qu'en anglais. La question du « sans langue à soi » refait ainsi surface et il est possible de lui donner une direction et une forme plus spécifique. Kerouac expose donc sa situation linguistique de la manière suivante — et Jean-Christophe Cloutier précise au passage qu'une lecture à voix haute améliore la compréhension (ce commentaire n'est pas sans intérêt ici) :

Sé dur pour mué parlé l'Angla parse jé toujours parlé le Canadien chez nous dan ti-Canada. Encore plus dur d'écrire en Angla; je sé comment, mais je peu pa

ben parl! benparl! I di

Se dur pour mue parle l'Angla parse je toujours parle le Francas Canadian chenou dans ti-Canada. Encore plus dur s'écrire en Angla ; je se comment, mai je peu pa, je veu pas ;

jveu mexplique pi conte mon histoire pour tous me chum su ma rue peuve comprendre casse jdi. Sa's plu important que toul restant. Ben, j'eccri sistoir icit en Franca la seul manière ques-j-se. Sa voite interessant ee pa peur. Loomé laute bord va changee sa en Angla pour mue e toul monde von comprendre. Je listoire en Franca chenou si quequn veul voir comme j'le ecri.

Loomé laute bord : (translating) : –It's hard for me to talk English because I have always talked French-Canadian at home in Little Canada. [...] (Kerouac 2016a, 323)

À l'aide de cette voix de Loomé laute bord, Kerouac offre d'ailleurs deux traductions possibles du texte en français de « Sé dur pour mué parlé l'Angla », soit dans l'anglais traditionnel, restituant le sens, soit dans un anglais phonétique, restituant le rythme et le son du canadien-français qu'il devait parler à Lowell (« Exact translation for french canadian sound » (Kerouac 2016a, 323-324), écrit-il au-dessus de cette seconde traduction). Cloutier indique dans sa courte préface à ce texte que « la seconde, fondée sur le son et la structure originale du français de Kerouac, donne à entendre l'étrangeté de l'anglais que parle "l'homme l'autre bord". » (Kerouac 2016a, 321) Pourtant, rien ne dit réellement la langue que parle cet homme de l'autre bord. C'est une figure avant tout. La remarque de Cloutier n'atteint pas l'essentiel de ce passage. Du moins, il s'agit de développer un peu plus ce qu'il entend par cette affirmation. L'étrangeté est l'élément central. Ce n'est pas seulement l'étrangeté de l'anglais, c'est aussi l'étrangeté du français. Tout fonctionne comme si l'absence de langue à soi venait contaminer toutes les langues environnantes. Le traducteur, Loomé laute bord, est en fait en mesure de traduire à la fois dans un anglais familier et un anglais étranger. D'ailleurs, si l'on se réfère au texte lui-même, qui est une reproduction de pages de manuscrit, il y a cette subtilité que le nom de Loomé laute bord n'apparaît que dans la première traduction, telle que présentée dans la citation. La seconde ne contient pas son nom en début de paragraphe. Après le titre EXACT TRANSLATION, la deuxième traduction reprend sans renommer en début de paragraphe le titre de « Loomé laute bord (translating) » et poursuit : « It is hard for me speak English because I have always spoken FrenchCanadian at home in Little Canada. [...] The man the

other side will change it in English for me and all the people will understand. » (Kerouac 2016a, 324) La première version de cette dernière phrase est plutôt traduite : « My uncle Jean Louis Boncoeur will change this to English for me and all the people will understand. » Et enfin, Cloutier ajoute en note de bas de page : « Avant d’insérer le nom de Jean Louis Boncoeur, Kerouac avait d’abord traduit “Loome laute bord” par “The man next door” ». (Kerouac 2016a, 324) Toutes ces indications textuelles exposent combien Kerouac, par le jeu de sa narration, se veut conscient de la situation linguistique dans laquelle il se trouve. Avait-il réellement l’aide d’un membre de sa famille pour le traduire? Il s’agit d’une question que ses biographies ne nous révèlent pas et qui a peu d’importance du point de vue théorique de cette problématique. Dans tous les cas, il se joue de ses conditions langagières, c’est-à-dire qu’il va au-delà de celles-ci. Au-delà de spéculer sur l’intentionnalité de Kerouac, réelle ou non, de faire voir le bilinguisme qui le travaille intérieurement, ce texte précise surtout comment la langue littéraire (de Kerouac) est une langue du chemin, mais encore plus une langue *en* chemin. La note de Jean-Christophe Cloutier sur les différents noms attribués à cette figure de Loome laute bord montre différentes facettes du travail de la langue particulier à Kerouac.

D’une part, le premier texte en français ne présente pas un français grammatical, Kerouac cherche plutôt à reproduire la sonorité de son français natal et vernaculaire à l’écrit. Tout en étant capable de lire Proust en français et d’écrire le français, il ne tentait pas de maîtriser et de perfectionner réellement son écriture en langue française. Bien avant la conceptualisation de son « écriture spontanée » en langue anglaise, la langue française avait déjà plusieurs traits de spontanéité, sans l’intervention d’une théorisation particulière. Le français lui sert notamment de tremplin pour provoquer la création. Dans l’extrait, cette mention étonnante du « ben parl! benparl! i di » révèle une facette fascinante de son processus créatif, du point de vue de la langue. Ces exclamations coupent le cours de la prose tout en la propulsant. Sachant mais ne pouvant plus

continuer à écrire en anglais, cette première voix se fait interrompre par la seconde dont on ne sait pas l'origine et l'identité. Ce qui est évident, c'est que dans le moment d'hésitation produit par l'absence de langue à soi et la confusion des langues en présence, le français d'une autre voix vient exhorter la première voix hésitante à poursuivre et à reprendre le cours de son discours. On voit par cette exhortation et les traductions répétées de Loomer laute bord qui la suivent, sous une forme que nous avons déjà aperçue avec « *On the Road* écrit en français », que l'écriture était d'abord très fragmentaire avant de prendre la forme d'une prose continue, sans interruption, comme celle de *On the Road*. Le rôle de Loomer laute bord paraît décisif durant cette période charnière où Kerouac se prépare sans le savoir à entrer dans le corpus littéraire. C'est lui qui fait le pont, qui permet les déplacements entre les langues. Que ce soit sous le nom de « Loomer laute bord », « the men next door » ou « Jean Louis Boncoeur », cette figure du traducteur permet de concevoir les déplacements linguistiques, entre familiarité et étrangeté, nécessaires à la formation de la pensée en termes littéraires. Il y a dans les trois cas de figure un décalage entre le narrateur et le traducteur. Le texte doit se déplacer de l'un à l'autre, soit dans le voisinage familier du voisin d'à côté ou de l'oncle, soit d'un autre côté qui n'est pas localisé ici et qui lui revêt un caractère d'étrangeté. Loomer de laute bord n'a pas de lieu propre. Cependant, son nom ouvre l'espace à l'imaginaire de la traduction *et* à la voie spirituelle. En effet, cette figure étant de l'autre bord (même si l'on ne sait pas de l'autre bord de quel lieu), on perçoit déjà qu'il y a au moins deux bords, deux rives, qu'il y a traversée d'un bord vers l'autre, qu'il y a mouvement et direction. Toutes ces notions présumées interpellent à la fois l'univers de la traduction et le monde du spirituel. L'autre bord ne veut pas nécessairement dire l'anglais, mais c'est à partir de cet autre bord qu'il est possible de traduire en anglais et de devenir lisible, selon les propositions de « Sé dur pour mué parlé l'Angla ». Les gars du coin, qui parlaient vraisemblablement anglais, peuvent ainsi avoir accès au récit de Kerouac. En outre, ces deux bords véhiculent un présumé très présent dans les différents corpus

spirituels. Notamment, dans le bouddhisme zen, il est souvent question de la traversée vers l'autre rive. C'est ce que le terme *paramita*, tiré du *Sutra du Diamant* que Kerouac avait lu avec attention, traduit spécifiquement¹⁶ : « [...] “paramita” means to cross over, or to reach the other shore. Our life can be seen as a crossing of a river. To reach the other shore with each step of the crossing is the way of true living. » (S. Suzuki 2005, 65) Il est pertinent ici d'annoncer déjà un premier passage fort pertinent de *Some of the Dharma*. On peut y lire clairement comment il serait possible de lire la figure de Loome de la rive à partir d'une conceptualisation du soi tiré de l'univers spirituel que crée Kerouac.

MY PERSONALITY-SELF is only like a river in its valley---the water is like Mind Essence, the shores Jack Kerouac---as soon as it gets “out to sea” there is no more river and my realization of essence of mind restored unshackled to shoreless void---but mind will continue to suffer down other rivers after my river runs out of its banks, so “I’ll suffer again,” because I’m mind, my realization of suffering is due not first to my personality-shores but due and informed by the mind essence “water” that stream through---So as long as ignorance exists I’ll, as mind, suffer---consciously, too---The mistake of ignorance is in my own mind now.
(Kerouac 1997, 183)

Même s'il le fait dans un lexique bouddhiste que je n'analyserai pas encore ici, cet extrait expose bien comment Kerouac concevait une séparation en deux rives à partir d'une compréhension du soi et de ses personnalités. L'imaginaire de la rivière traverse d'ailleurs plusieurs de ses romans. Par exemple, son premier roman *The Town and the City* commence par la description de la rivière Merrimac de l'amont à l'aval, jusqu'à l'océan, en passant par sa ville natale, Lowell au Massachusetts (Kerouac 1978, 3-5). Le Merrimac transporte en quelque sorte le lecteur ou la lectrice vers la ville pour entrer dans ce roman-fleuve à propos de la saga familiale des Martins. Dans l'extrait de *Some of the Dharma*, il y a à la fois les deux rives qui sont jointes par l'eau les traversant et le mouvement de l'amont à l'aval qui se perd dans l'immensité de l'océan. Pour ce

¹⁶ Ce sutra se retrouve dans la *Buddhist Bible* de Goddard où est compilée une série de sutras traditionnels du bouddhisme. Une lecture de la place du bouddhisme chez Kerouac est proposée au chapitre III de la présente thèse.

qui est de « Sé dur pour mué parlé l'Angla », la mise en scène de l'autre bord n'est pas du tout articulée, sinon par le nom de la figure. Kerouac n'a pas donné de forme spécifique à ces rives du langage. Cependant, en donnant ce nom à cette figure, il indique bien que la traversée entre les langues ouvre un espace où il lui est possible d'écrire, où il est possible de dire ce qu'il ne parvenait pas à dire autrement ou de dire ce qui ne pouvait être dit dans une seule langue, dans une seule absence de langue à soi.

Au demeurant, on comprend que ce passage de « Sé dur pour mué parlé l'Angla », tout comme les autres passages à l'étude de *La vie est d'hommage*, ne présente pas seulement la situation de la diaspora canadienne-française où vivait l'individu auteur Jack Kerouac. Il ne montre pas non plus seulement les conditions sociolinguistiques du bilinguisme en terre étrangère. Surtout, derrière ces premières strates d'interprétation malgré tout pertinentes pour d'autres approches, il fait voir une situation qui touche le propre d'une quête spirituelle articulée dans des textes littéraires ; il donne forme à une langue littéraire qui ne s'appartient pas et qui se cherche, haletante. Dans ce mouvement, la langue devient ainsi spirituelle, puisqu'elle jongle avec ce qui la dépasse, avec ce qui ne se dit pas en mots ou avec des mots, mais elle persiste tout de même à exprimer et à articuler, entre les langues. D'ailleurs, malgré sa singularité, Kerouac n'est pas une exception dans cette recherche de l'expression de ce qui est muet au creux de la langue, de ce silence du langage. En 1902, à la fin de cette saisissante *Lettre de Lord Chandos*, Hugo von Hofmannsthal exprimait de manière fort étonnante et semblable les limites de sa quête littéraire dans des termes qui évoquent le spirituel :

Vous avez eu l'obligeance d'exprimer votre déplaisir sur le fait que plus aucun livre ne vous parvient de moi pour « dédommager de l'absence de ma compagnie ». En cet instant, j'ai senti avec une certitude qui n'était pas exempte de quelque chagrin que, même dans l'année qui vient et celle qui va suivre et toutes les années de ma vie, je n'écrirai pas de livre en anglais ni de livre en latin : et ce pour une seule et unique raison dont je laisse à votre infinie supériorité intellectuelle, sans éblouissement dans le regard, le soin de mettre à la place qui lui revient dans le domaine des phénomènes du corps et

de l'esprit harmonieusement disposé devant vous, l'étrangeté qui m'est pénible : parce que la langue justement dans laquelle il m'aurait peut-être été donné non seulement d'écrire, mais aussi de penser n'est ni la latine, ni l'anglaise ni l'italienne ni l'espagnole, mais une langue dont aucun des mots ne m'est connu, une langue dans laquelle les choses muettes me parlent et dans laquelle j'aurai peut-être un jour à rendre des comptes au tombeau, devant un juge inconnu.

(Hofmannsthal 2000, 97-98)

Lord Chandos raconte la fin d'un parcours littéraire. C'est arrivé à cette pénible étrangeté qu'il ne parvient plus à écrire ni à penser dans aucune langue que ce soit. Il cherche une langue qui permettrait à ce qui n'a pas de voix, à ce qui est muet, de trouver expression. Les mots de cette langue ne lui appartiennent pas. Le parallèle entre cette lettre et les affirmations de *La nuit est ma femme* est frappant. Cependant, un contraste et une nuance doivent être compris. Ce constat de l'absence de langue à soi de Lord Chandos est articulé dans les derniers miles de sa carrière littéraire fictive. Tout au long de la lettre, il expose progressivement de quelle manière il est parvenu à cette étrangeté tenace qui a déconstruit sa compréhension habituelle du littéraire et de la réalité. De son côté, dans *La nuit est ma femme*, Michel Bretagne pose cette absence de langue à soi dès le début de son entrée en littérature. Que ce soit à partir de l'origine ou de la fin du chemin, le « sans langue à soi » constitue une forme de limite, une forme limite, à partir de laquelle il devient difficile de concevoir comment la littérature est encore capable de garder une certaine consistance. Si on se reporte à la réflexion de départ à propos des premiers mots du *Tao tö King*, il apparaît évident qu'on se trouve devant l'une des bifurcations des chemins de la langue et du spirituel. Aucune langue ne peut parler le langage de ces choses muettes qui s'adressent à nous. Pourtant, l'écriture littéraire est une écriture qui se sert des mots pour aller au-delà des mots. Elle ne coupe pas court, comme dans le mysticisme et les religions, à cette quête de ce qui ne peut trouver expression dans le langage. Elle fait long, elle s'obstine à parler *malgré*. Elle reste un temps de trop dans le *comment* du monde. Wittgenstein affirme à la fin de son *Tractatus logico-philosophicus* que « ce n'est pas *comment* est le monde qui est Mystique, mais *qu'il soit*. »

(Wittgenstein 2012, 111) Or, le littéraire tend cette limite du mystique en restant dans le *comment*, tout en s'émerveillant et s'inquiétant *qu'il soit*. La littérature fait un chemin de mots pour ce questionnement qui ne peut pas trouver racine dans le langage définitivement. Ce qui est fascinant, c'est qu'ils perdurent néanmoins, ces mots ; ils cheminent, ils permettent un cheminement au-delà des mots.

Dans ce contexte général de la littérature, quelle est la spécificité de l'œuvre de cet auteur incarnant l'explicitation de ce questionnement, de cette problématique du spirituel à travers son parcours au sein du langage? Kerouac a travaillé inlassablement, jusqu'à s'effondrer dans l'alcoolisme à l'âge de 47, à mettre en contact son écriture avec une spontanéité toujours plus grande du geste de l'inscription littéraire. On voit que le français patois a constitué une langue embryonnaire et féconde, d'ailleurs toujours présente dans son œuvre en filigrane, où il s'exprimait avec beaucoup de spontanéité et de mélancolie. Le moment de la publication de *On the Road*, à la fin des années 50, quelques années après sa composition, coïncide, à quelques années près, avec ses propositions les plus novatrices pour parvenir à donner forme à sa vision intérieure de la quête spirituelle par les mots, par l'écriture. Sa découverte du bouddhisme dans les années 50 est aussi absolument décisive pour comprendre comment il a trouvé un nouveau vocabulaire, un nouveau lexique spirituel pour parler de ce dont il ne parvenait à parler dans les termes de sa tradition et de sa langue natale. *Some of the Dharma* constitue, avec *La vie est d'hommage*, un autre texte important dans la perspective de la voie littéraire telle que présentée ici. Kerouac y donne d'ailleurs un bon exemple pour résumer le propos de ce chapitre : « Dolt in French is “sot,” in Sanskrit, “bala,” which is French patois for / describing craziness. . . “Il est fou comme un bala.” (!) » (Kerouac 1997, 236) Cette séquence de déplacement d'une langue à l'autre expose comment les signifiants et les signifiés s'entremêlent pour former un chemin jusqu'à l'expression française : « il est fou comme un balai. » L'origine de cette translittération du sanskrit est incertaine, mais elle lui

permet à tout le moins, en détournant le sens de la prononciation du français patois, de ramener la signification de sot à sa langue natale. Cela montre comment toutes les langues sont enchevêtrées. Toutes ces associations semblent se faire spontanément dans l'esprit de Kerouac et lui donnent la possibilité de mettre en rapport les langues mortes, les langues vernaculaires et la langue littéraire qu'il use pour écrire, comme un grand réseau langagier formant un carrefour de sentiers pour articuler et pour orienter sa quête spirituelle. Si ces associations entre les langues peuvent se faire de manière spontanée dans l'esprit, lorsqu'elles sont transcrites par l'écriture sur le papier ou à l'écran, sur un support, à travers un médium, elles impliquent un certain décalage entre la pensée et la représentation. Cet autre décalage, non pas entre les langues mais entre l'esprit et son inscription, forme le problème du second chapitre de cette thèse. Puisque la pensée passe nécessairement par la langue pour être inscrite dans un texte articulé, l'enjeu du rapport à l'immédiat de l'écriture devient une problématique littéraire que Kerouac a longuement interrogée par ses différentes pratiques d'écriture. La « voie littéraire sans langue à soi » mène donc à un questionnement sur la spontanéité, qui devient en quelque sorte un second langage chez Kerouac. Ce « langage » de la spontanéité, son esthétique, sa poétique, a fait l'objet de nombreuses études, mais le relire à la lueur des réflexions entamées sur le spirituel jusqu'à maintenant offre la possibilité de comprendre cette voie par une autre perspective importante pour la littérature et pour Kerouac.

Chapitre II – Les exercices littéraires de l'esprit : la spontanéité et l'écrit

La quête de l'exercice

It has no form yet it appears.
(Low 2013, 118)

La voie est l'origine, tout autant que le but. L'une des voies de la tâche littéraire de Kerouac était un travail de réappropriation du cadre poétique et romanesque français et un exercice moderne de rupture avec une certaine tradition européenne du roman. Pour Kerouac, la langue française se trouvait aussi sur une voie qui menait à une plus grande spontanéité, une écriture plus affective et vitale, à la suite de ce qui a été conceptualisé précédemment. Dans le premier chapitre, j'ai traité de l'imbrication spécifique des langues et du chemin chez Kerouac. En fin de chapitre, la découverte des écrits français et du rôle de la traduction a fait apparaître un portrait de l'écrivain où l'écriture devenait inextricablement liée à la quête d'une langue qu'il ne possède pas et d'un chemin qu'il n'arrive pas à nommer. Entre la langue pour dire et le chemin pour vivre, un décalage s'est insinué et mène à s'interroger sur la possibilité que l'écriture elle-même puisse être véritablement, elle aussi, conçue comme un cheminement, car la langue et ce qu'elle exprime ne sont jamais parfaitement synchronisés, à la manière de l'écrit et de la pensée. Pourtant, on ne peut s'empêcher de voir défiler l'écriture devant nous comme un chemin d'expression qui se déploie. L'écart entre la pensée et son expression prend tout son sens à travers l'écriture. Est-il envisageable que l'écriture puisse être mise au diapason, à la fréquence exacte, au rythme précis de la pensée? On ne peut répondre autrement que par la négative. La pensée et son expression ont un rythme, une vitesse différente. Il est toutefois possible de penser cette question sous un autre angle cette fois-

ci, l'abordant sans passer directement par la question de la langue et du langage, mais en s'orientant plutôt à partir de celle de l'écriture comme expression de la spontanéité. Cette question est, elle aussi, celle du chemin : Kerouac chemine vers une plus grande spontanéité. Il raconte par exemple l'histoire de son évolution littéraire dans une note bibliographique pour *The New American Poetry* en ces termes :

At the age of 24 I was groomed for the Western idealistic concept of letters from reading Goethe's *Dichtung und Wahrheit*. The discovery of a style of my own based on spontaneous get-with-it, came after reading the marvelous free narrative letters of Neal Cassidy, a great writer who happens also to be the Dean Moriarty of *On the Road*. I also learned a lot about unrepressed word slinging from young Allen Ginsberg and William Seward Burroughs.
(Kerouac 1994b, 92-93)

Dans une perspective temporelle et chronologique, il place sa découverte de la spontanéité en littérature autour de la période où il lut une lettre de Neal Cassidy, avec l'aide d'une désinhibition littéraire inspirée aussi par les méthodes d'écriture de Ginsberg et Burroughs. À partir de ce moment, la quête de l'écriture se veut une quête de toujours plus de spontanéité dans l'écriture. Son expression s'articulait à travers un travail et un affranchissement des répressions et des censures grammaticales l'entravant. Cela présuppose qu'il y a toujours dans l'écrit une part de signification qui nous échappe, un décalage avec cette part de soi, qui apparaît pendant l'écriture, à notre insu, qu'il s'agit d'amenuiser, de réduire. L'écriture se fraie toujours des sentiers au-delà du connu, elle entre en dialogue avec l'inconnu, elle trace à partir de nous ce qui nous dépasse. Ce qui est plus fort que soi et ce qui nous dépasse transparait à travers l'écrit car, comme l'affirme avec justesse Paul Klee, « l'art ne reproduit pas le visible, il rend visible. » (1985, 34) L'art permet-il par ailleurs de rendre le visible invisible et l'invisible visible? Une chose est sûre : l'écriture littéraire porte en elle à la fois un surplus et un résidu de sens dont on n'avait pas accès autrement, et leur relation avec la réalité tient à la plus ou moins grande place accordée à la spontanéité et à l'humilité au sein du travail de création de l'artiste. La recherche de Kerouac et des écrivains et

écrivaines qui ont voulu plus de spontanéité dans l'écriture devait du moins passer résolument par des terres inconnues de la grammaire et du système de la langue. L'une des manières de faire ce saut au-delà de soi et de la langue comme système se fait en explorant les formes littéraires déjà existantes, en les transformant, en subvertissant, en retournant de tous les côtés ce que nous considérons comme une forme stable et établie. On peut certainement situer *On the Road* et Kerouac dans une phase de développement de la prose américaine qui, tout en connaissant bien les héritages européens de la forme romanesque, visait une singularité propre dans le phénomène mondial de la littérature, notamment à la suite d'Emerson, de Thoreau et de Whitman. Même si Kerouac s'inspira de l'œuvre de Proust pour repenser l'ensemble de sa « Légende de Duluoz » comme une grande fresque romanesque écrite comme un tout « autobiographique », il se distingue néanmoins de Proust par l'usage croissant qu'il faisait de ces techniques qu'on appelle l'improvisation, l'esquisse et l'écriture spontanée. Il le dit sans détour : « Only one way to write DULUOZ LEGEND----the way given to you as it comes, no need worrying about good or poor- » (Kerouac 1997, 350) Il souhaitait écrire la légende comme elle lui venait, sans retoucher et sans juger. Du moins, il fait cette affirmation et ce vœu, mais différentes études ont montré qu'il retravaille par ailleurs énormément ses textes¹⁷. De plus, la différence entre les éditions d'*On the Road* publiées à l'époque et le rouleau original marque l'écart entre la visée initiale et ce qu'elle prit comme forme par la suite. Le rouleau original, comme nous le savons, n'était aucunement organisé en chapitre et sa langue se formulait de manière beaucoup plus crue, marquée par un certain argot, à la manière de son auteur fétiche le docteur Destouches. La prose continuait sans

¹⁷ Régina Weinreich démontre ce point dans son livre *The spontaneous poetics of Jack Kerouac: a study of the fiction*. Il s'agit d'une poétique et d'une esthétique de la spontanéité, et non pas seulement d'une pure spontanéité. Elle est pensée et délibérée. En outre, dans *Kerouac's Crooked Road*, Tim Hunt expose combien le travail de composition à jouer un rôle important dans *On the Road*, à la lumière du Original Scroll et de *Visions of Cody*, malgré la légende officielle de sa première rédaction. Le présent chapitre ajoutera quelques réflexions théoriques à ces arguments.

relâche sur le rouleau au rythme d'usine de la machine à écrire de l'écrivain, animé et tenu en éveil par les amphétamines. Dans cette démarche, retranscrivant des notes de carnet prises durant ces nombreux voyages, l'écrivain mettait en relation son passé et le présent même de son écriture, cherchant une façon de transformer la forme du roman, voulant innover, explorer, à la manière de ces ancêtres américains, non pas sur le territoire et dans le monde technique, mais au sein de son écriture même. Cette entreprise de dépassement du cadre habituel des romans passait en effet par l'exploration de nouvelles formes d'écriture, inspirées par sa fascination pour la spontanéité. Le jazz et les expériences sur les drogues contribuèrent à façonner ce qu'il entendait par cette spontanéité. Du moins, ils en donnèrent une forme bien définie que l'histoire a retenue. Ces expérimentations formelles et corporelles visaient à atteindre un état second, où la place de l'immédiat, des libres associations et des dérives gagne en importance. Toutes ces expérimentations prenaient en fait la forme d'exercice de spontanéité écrite, ce qui n'est pas exactement la même chose que cette écriture spontanée qu'il théoriserait un peu plus tard : la prose spontanée ne serait qu'une technique inventée par Kerouac qui est une forme de spontanéité écrite parmi tant d'autres. Il est évident que le fait d'attribuer l'invention de la spontanéité en littérature uniquement à Kerouac serait des plus réducteur, même s'il se proclamait souvent comme son inventeur. Kerouac a le mérite d'avoir énormément explicité la question et d'avoir longuement pratiqué la spontanéité sous plusieurs aspects sur son parcours. Le point ultime de ce chemin, il le traduit par cette célèbre formule rappelant le lexique du bouddhisme zen : « No time for poetry but exactly what is » (Kerouac 1994b, 72) Cependant, il existe énormément d'autres exemples de spontanéité écrite en littérature. Il n'y a d'ailleurs aucun moyen de vérifier si un écrivain ou une écrivaine, à différents moments, aux différentes étapes de la création, n'a pas utilisé la spontanéité écrite sous une forme ou une autre. Si l'auteur ou l'autrice ne l'indique pas comme Kerouac l'a fait, il est très possible que la personne qui écrit emploie la spontanéité à un certain point et personne ne sera en mesure

de le détecter si elle ne le précise pas. L'écriture spontanée peut avoir de nombreuses formes qui ne sont pas seulement assimilables à l'esthétique de la prose spontanée chez Kerouac. L'expression « spontanéité écrite » a l'avantage d'explicitier encore davantage la contradiction entre les deux termes : peut-on réellement inscrire la spontanéité dans l'écrit ou l'écrit parvient-il plutôt à archiver ce qui est conçu comme « spontané »? Il est difficile de trancher, mais c'est en effet l'écriture littéraire qui devint l'archive de ce cheminement désordonné sur la voie du présent le plus immédiat de l'écrivain Jack Kerouac. Le temps est encore hors de ses gonds, encore après Shakespeare, en littérature. Le présent, à la manière d'une boussole, est à la merci des pôles du passé et de l'avenir, mais on ne s'oriente toujours qu'à partir du présent, à jamais disloqué. Du moins, même en parcourant plusieurs spectres temporels dans les trames narratives de ses romans, Kerouac avait avant tout de grands intérêts en tant qu'écrivain pour l'exploration de la spontanéité dans l'exercice de l'écriture. D'ailleurs, ce n'est pas seulement *On the Road* qui revêt le caractère légendaire vis-à-vis de sa composition originale. À cet effet, la légende de la rédaction de *Doctor Sax* est à la fois moins glorieuse et plus éloquente pour la question du contact avec le présent. Les biographes nous racontent que Kerouac aurait écrit une bonne partie de ce texte sur une toilette à la résidence des Burroughs au Mexique, sur le cannabis (Charters 1975, 177). Kerouac expliquait même la présence du thème scatologique, à différents endroits dans le roman, par cette aventure compositionnelle. Ainsi, au-delà de l'anecdote biographique, cette histoire montre un fort rapport au présent et au corps que l'écrivain cherche par ailleurs à mettre de l'avant dans la composition même de ses textes. Le penseur Bakhtine a théorisé sur cette « zone de contact maximum avec le présent (contemporanéité) dans son aspect inachevé. » (2017, 448) Il explique cette composante centrale du genre romanesque de diverses manières, notamment par l'écrit et l'invention du livre : « Parmi les grands genres, seul le roman est plus jeune que l'écriture et le livre, et seul il est adapté organiquement aux formes nouvelles de la réception silencieuse, c'est-à-dire à la

lecture. » (Bakhtine 2017, 441) Enfin, cela caractérise la place du roman à la fine pointe de l'évolution : « Le roman, étant le seul genre en devenir, reflète plus profondément, plus substantiellement, plus sensiblement et plus vite, l'évolution de la réalité elle-même : seul celui qui évolue peut comprendre une évolution. Le roman est devenu le personnage principal du drame de l'évolution littéraire des temps nouveaux, précisément parce que c'est lui qui traduit au mieux les tendances évolutives du monde nouveau. » (Bakhtine 2017, 444) On peut s'expliquer la différence notable entre la forme de *On the Road* et de *Doctor Sax* par le fait qu'ils traduisaient deux aspects de l'intérieur et du présent de l'écrivain : l'un sous la forme du chemin, l'autre sous la forme du fantasme (notamment le *fantasme de la spontanéité*).

L'autre contexte à prendre en considération pour ce problème de la spontanéité peut être aperçu dans l'univers spirituel qui s'entremêle avec cette situation matérielle et textuelle, peu à peu. Le bouddhisme aura un grand impact sur la façon de traduire cette spontanéité. Kerouac y trouvera une nouvelle façon de concevoir sa vision de la spontanéité qui était déjà en germe, dans sa phase pré-bouddhisme. Dans sa version la plus radicale et la plus mystique, le bouddhisme zen propose une série de pratiques et d'exercices visant à réduire toutes entraves entre l'être et son présent. Dans ce sillage, je propose pour ma part de réfléchir sur la littérature comme un exercice de spontanéité. Le problème général de cet aspect de la littérature semble avoir été négligé pour plusieurs raisons. D'une part, par sa nature même, étant une représentation, la littérature n'est jamais uniquement une présentation spontanée et immédiate. De plus, nous savons que la littérature est une construction institutionnelle complexe qui doit passer par de nombreuses médiatisations afin de voir le jour, ne serait-ce que par le travail de l'édition, de publication et de l'enseignement. D'autre part, les écrivains et les écrivaines mettant de l'avant cette problématique de la spontanéité dans leur écriture et par sa pratique n'ont pas souvent retenu l'attention des critiques et des universitaires. En ce sens, Kerouac demeure encore aujourd'hui un écrivain tout indiqué pour

approfondir cet enjeu ambigu de la spontanéité dans le monde littéraire. Pour concevoir la littérature comme exercice, il s'agit encore une fois de revenir à cette question de la voie dans le lexique spirituel, sous une nouvelle perspective littéraire.

L'exercice « littérature »

On peut donc voir les textes de Kerouac comme des exercices sur la voie, des exercices littéraires de l'esprit. Comment conçoit-on la voie en ce sens? — S'exercer sur la voie, il faut s'exercer sur la voie sans relâche. Aucun chômage possible en la matière, même quand on chôme, même avant la naissance, même après la mort, même maintenant. Voilà une manière de traduire ce qu'avance un certain mysticisme chez les taoïstes, chez les bouddhistes zen ou chez le maître indien Nisargadatta¹⁸. Kerouac a proposé plusieurs pistes pour comprendre les enjeux de l'exercice sur la voie sans entrer littéralement (ou définitivement) dans le domaine de la religion instituée, préférant le monde du littéraire, même si sa relation avec la littérature fut en grande partie un rapport troublé par sa quête spirituelle au-delà du langage. Dans les deux cas, des mystiques ou de Kerouac, il s'agissait de positions qui confrontaient l'institution. De son côté, Musashi, le célèbre samouraï, invitait au début de ses *Écrits sur les cinq roues*, au fondement de son « école », à se pratiquer sans arrêt : « Exercez-vous matin et soir dans la Voie de la tactique. » (2013, 51) Il ajoutait un autre

¹⁸ Sri Nisargadatta Maharaj (1897-1981) était un maître spirituel de l'Inde contemporaine. Il a surtout été connu en Occident après la parution d'un recueil de ses entretiens intitulé *Je suis*. Dans ce livre, à travers ses échanges avec des Indiens locaux et des Occidentaux se développe une pensée spirituelle profonde. Il invite à se concentrer sans relâche sur « je suis » et il utilise notamment l'image de l'action de creuser pour montrer comment d'exercice en exercice on se débarrasse de ce que l'on n'est pas sur la voie vers le « je suis », que l'on est déjà, le chemin menant là où l'on est : « Rejetez tout ce que vous n'êtes pas et allez toujours plus au fond. Comme l'homme qui creuse un puits rejette tout ce n'est pas l'eau jusqu'à ce qu'il atteigne la nappe phréatique, de même devez-vous rejeter tout ce qui n'est pas votre jusqu'à ce qu'il ne reste rien que vous puissiez renier. Vous découvrirez que dans ce reste il n'y a rien à quoi le mental pourrait s'accrocher. Vous n'êtes même pas un être humain. » (Nisargadatta Maharaj 2017, 337)

principe complémentaire à l'exercice constant et contre l'institution : « 2. Se forger dans la Voie en pratiquant soi-même (et non par le jeu des idées). » (Musashi 2013, 52) Quand il dit « en pratiquant soi-même », en opposition aux idées, il prescrit ainsi d'apprendre l'art de l'épée pendant l'exercice du combat ou pendant le combat lui-même. La forge de la Voie est le présent et le contact avec ce présent passe par l'exercice de la spontanéité et de la souplesse face aux déplacements de l'adversaire¹⁹. Il faut toujours être aux aguets comme un chat qui attend une souris ; il semble presque assoupi, mais dès que la souris sort du trou, il est prêt à l'attraper. D'un geste spontané, il l'attrape. Le samouraï lui aussi suit les mouvements de son adversaire et adapte ses mouvements à ce dernier avec la souplesse du moment immédiat. La pratique et l'exercice ne peuvent s'appuyer entièrement ni sur la tradition, ni sur l'institution, ni sur les idées, il faut donner une place fondamentale à la voie de la spontanéité. Kerouac note le 17 février 1956 :

[...] Well anyway it's a *p a t h*---
it's like a path you might want to
tromple across a ploughed field all
afternoon, it'll be much better
path if you just walk across the field
in the ordinary course of things---
(Kerouac 1997, 399)

La voie de manière littérale ou figurée est l'occasion d'une traversée, d'un exercice, exécutés le plus directement possible. Ma propre prescription et traduction initiale d'exercice sur la voie ne serait pas entièrement exacte dans sa formulation — il faut s'exercer sans cesse sur la voie — si l'on prend le mot « sur » à la légère et dans le mauvais sens, car il s'agirait d'imaginer alors une

¹⁹ Dans un commentaire sur l'art de l'épée dans son lien au zen, D.T. Suzuki exprime la non-dualité entre la personne qui tient l'épée et cette dernière : « when the swordman whose spiritual attainment is such that he holds it as though not holding it, it is identified with the man himself, it acquires a soul, it moves with all the subtleties which have been imbedded in him as a swordman. The man emptied of all thoughts, all emotions originating from fear, all sense of insecurity, all desire to win, is not conscious of using the sword; both man and sword turn into instruments in the hands, as it were, of the unconscious, and it is this unconscious that achieves wonders of creativity. It is here that swordplay becomes an art. » (D. T. Suzuki 1991, 146) Ainsi, le combattant et son épée n'étant qu'un, ils bougent spontanément face au mouvement de leur adversaire. Il a rejeté les idées et les émotions pour que toute sa concentration se situe en ce point unique du combat et libère la puissance de l'inconscience.

voie *sur laquelle* on s'exerce, quand, en fait, c'est l'inverse qui est visé : l'exercice, à la manière du chemin dans le chapitre précédent, est la voie. Il s'agit d'exercer la voie, plutôt. *Steer your way*, chantait Leonard Cohen avant de mourir : Oriente ta voie. Chaque pas constitue littéralement le chemin. Le *Tao* l'affirme en ces termes : « un voyage de mille lis a commencé par un pas! » (Lao-tseu 2012, LXIV) Or, dans son acceptation populaire, la phrase ayant circulé et circulé, cette affirmation donne l'impression que le premier pas fait partie d'une série de pas, dont le deuxième et le troisième, qui mèneraient à faire enfin la distance de mille lieues. Le premier pas hors de chez moi me mènerait, après avoir franchi les douanes à l'aéroport et pris l'avion, jusqu'à ma destination voyage préférée, jusqu'au dernier pas qui me ferait entrer dans mon Airbnb en face d'une plage où je pourrais prendre des égoportraits pour mon Instagram, où j'inscrirais la citation « un voyage de mille lieues commence par un pas! » Or, si on lit attentivement le *Tao tō king*, ce n'est pas ce qui est signifié du tout. La compréhension première, qu'il faut pour faire un grand voyage d'abord faire un petit pas, apparaît même en partie trahir ce qu'envisage Lao Tseu. Le fragment dans lequel se trouve cette citation parle plutôt du non-agir comme partout ailleurs dans le texte. Il est question davantage de l'attention que de l'action. Il prescrit notamment dans le même fragment d'« arrê[er] le mal avant qu'il n'existe » et de « calm[er] le désordre avant qu'il n'éclate » (Lao-Tseu 2012, LXIV). Il s'agit donc d'aller en amont de l'intention, de la volonté et de l'action, bien qu'au demeurant le premier pas soit en effet celui qui mène à la destination. Là n'est pas la question, l'enjeu. La perspective est différente. On pourrait alors formuler cet « amont » ainsi : ne pas aller au-delà de l'intention, mais à travers celle-ci, pas par-dessus ou par en dessous. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'intention, pas d'affect, pas de chemin, au contraire. C'est plutôt affirmer que l'attention se porte sur ce qui est *en jeu* et *présupposé* dans l'intention, l'émotion, le chemin. Lao Tseu dit d'ailleurs qu'il faut être « attentif à la fin comme au commencement » (2012, LXIV), non pas en posant que tout a un commencement et une fin, mais bien en étant attentif à ce qui commence

dans le commencement, à ce qui finit dans la fin. Ajoutons en nos mots que cette attention concerne le début, le pendant et la fin dans leur processus même. Une autre traduction de ce passage paraît mieux rendre l'esprit du *Tao* que je tente de traduire : « Mille lieues commencent sous ton pied. » (Lao Tseu 1900, LXIV). Autrement dit, le possible des mille lieues est déjà en jeu sous le pied. En radicalisant le tout, je pourrais affirmer que chaque pas parcourt à chaque fois mille lieues, avant même d'avoir posé le pied. Dans tous les cas, ce qui est en jeu dans cette lecture, c'est que chaque pas constitue un exercice de cheminement, peu importe sa place dans la série de pas sur le chemin littéral. En terme verbal, chaque lettre, chaque mot, chaque son, chaque silence est un exercice dans le langage. Chaque mot est un pas, une traversée de la croisée des chemins. Ou, pour reprendre notre réflexion, chaque articulation constitue simultanément un exercice de langage et est le langage. On est sans cesse en train de s'exercer²⁰.

En ce sens, Kerouac se veut à sa manière un grand *exerçant* de l'écriture²¹. Il s'exerce à écrire sans relâche. Plus que chez bien d'autres écrivains et écrivaines, on sent chez Kerouac, à la lecture de ses textes, un désir de se pratiquer, d'écrire une œuvre, mais surtout de s'exercer à

²⁰ Dans son livre *Du musst dein Leben ändern. Über Anthropotechnik (Tu dois changer ta vie. De l'anthropotechnique)*, le philosophe Peter Sloterdijk présente cette situation comme l'avenir de l'humain, et la terre comme la « planète des exerçants » : « De la même manière que le XIX^e siècle était placé, du point de vue cognitif, sous le signe de la production et le XX^e siècle sous celui de la réflexivité, l'avenir devrait se présenter sous le signe de l'exercice. » (2015, 16) Dans un ouvrage qui examine dans le détail comment comprendre cette thèse, il propose une grande transformation du lexique et des concepts utilisés habituellement pour parler du « religieux » et du « spirituel ». La distinction fondamentale ne serait plus entre les croyants et les incroyants, mais entre les pratiquants et les non-pratiquants (de l'exercice). Il est absolument intéressant de noter au passage, pour l'intérêt d'une discussion contemporaine, qu'il associe cette réflexion à une pensée sur le fonctionnement du système immunitaire, biologique, psychique, symbolique, etc. Il pense ainsi non pas un retour du « religieux », mais une continuation avec cette explicitation majeure de la place de l'immunitaire : « Ce qui revient réellement et mériterait toute l'attention intellectuelle a une pointe plus anthropologique que « religieuse » – il s'agit, en un mot, de prendre en considération la constitution immunitaire de la créature humaine. » (Sloterdijk 2015, 14)

²¹ Sloterdijk ne parle pas de Kerouac dans son texte, il se concentre surtout sur le phénomène européen, notamment avec des figures comme Rilke, Kafka et Cioran. Il considère en ce sens que la littérature a une place importante dans cette conception de l'exercice. Dans une version américaine, un chapitre entier aurait certainement pu être consacré à Jack Kerouac. Ce que Sloterdijk définit comme « exercice » peut être appliqué à son écriture : « J'entends par « exercice » toute opération par laquelle la qualification de celui qui agit est stabilisée ou améliorée jusqu'à l'exécution suivante de la même opération, qu'elle soit ou non déclarée comme exercice. » (2015, 15) On retrouve un grand nombre d'« opérations » de ce genre dans la pratique d'écriture de l'auteur.

traduire sa vie par un retour constant à l'écriture comme forme de vie. Ce n'est pas innocemment que Burroughs caractérise son ami Jack comme celui qui écrit²². Cela paraît redondant puisqu'on sait qu'il est écrivain, quand Burroughs pointe en fait vers un trait particulier de l'obsession de l'écriture propre à Kerouac. On pense souvent à lui comme un romancier, bien qu'il ait exploré presque toutes les formes possibles de littérature. Les formes courtes entraînent en tension avec la forme longue de la prose qu'il a tout de même toujours continuées à explorer²³. La prose romanesque est justement ce genre qui s'agglutine au présent comme une forme inachevée, invitant la personne qui écrit à refaçonner à répétition la construction du roman, à s'exercer à donner forme au présent.

Tout en étant bien plus, l'écriture est effectivement d'abord vécue comme une forme d'exercice. Elle est un exercice du moment. Nous pouvons en outre remonter aux débuts de l'écriture dans notre existence individuelle ou collective. On apprend l'écriture et la lecture, dès l'enfance, comme une sorte de technique d'apprentissage. Il s'agit d'un « muscle » qu'il faut entraîner à force de pratiquer et de s'exercer. À l'époque, quand la forme manuscrite avait préséance, on apprenait d'abord à bien former les lettres à la main dans un petit cahier, sans trop dépasser les lignes horizontales ni dans les marges. Plus on répétait la tâche, plus la lettre prenait la forme voulue, en lettres attachées ou détachées. Pourtant, l'écriture n'est pas qu'un exercice, ou alors il faudra redéfinir les frontières de ce que nous entendons par « exercice » dans son sens technique et non technique. La pratique de l'écriture, une fois l'enfance perdue et le temps ayant

²² Burroughs commence son article sur Kerouac par ce paragraphe simple et malgré tout fort précis dans sa description de l'auteur : « Kerouac était un écrivain. C'est-à-dire qu'il *écrivait*. De tous ceux qui se prétendent écrivains et qui ont leurs noms imprimés il y a très peu d'écrivains et ils n'écrivent pas, et ceci réside dans ce fait, un toréador se bat avec un taureau, un matador à la con fait des véroniques sans taureau. L'écrivain est passé par là, il ne peut en être autrement. » (1971, 13) En d'autres mots, Kerouac ne faisait pas que brandir un voile rouge dans les airs, mais se confrontait au taureau de l'écriture à bras le corps. En termes moins métaphoriques, c'est dire que Kerouac s'adonnait pleinement à l'activité d'écrire : il écrivait pour pouvoir davantage s'exercer à écrire. Il traînait des carnets avec lui et y inscrivait des notes où il faisait de longues séances dans lesquelles il expérimentait plusieurs pratiques d'écriture.

²³ Voir le chapitre IV pour le développement de cette idée.

fait son chemin, nous fait réaliser que la caractériser seulement en tant qu'exercice ou technique ne permet pas de bien envisager tout le phénomène et tout le processus. C'est ce que Barthes avait déjà identifié, en faisant ici un saut dans le corpus institutionnalisé intitulé « littérature », qui arrive un peu plus tard dans l'histoire de l'écriture autour du XVIII^e siècle, quand il a fait la distinction entre l'*écrivain* et l'*écrivant*, indiquant que son époque était arrivée à une période charnière entre ces deux positions liées à l'écriture : « L'écrivain accomplit une fonction, l'écrivant une activité, voilà ce que la grammaire nous apprend déjà, elle qui oppose justement le substantif de l'un au verbe (transitif) de l'autre. » (Barthes 2004, 148) Il ajoute pour préciser l'intérêt de cette distinction en ce qui concerne l'écrivain littéraire : « Le paradoxe c'est que, le matériau devenant en quelque sorte sa propre fin, la littérature est au fond une activité tautologique, comme celle des machines cybernétiques construites *pour elles-mêmes* (l'homéostat d'Ashby) : l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment écrire*. » (Barthes 2004, 148) La personne qui écrit paraîtrait donc s'exercer à tourner en rond ou tourner sur elle-même, réglant sa cadence sur la question du *pourquoi* qu'elle ne parvient pas à résoudre, qu'elle ne parviendra jamais à résoudre, puisqu'il ne s'agit pas d'une question à résoudre, mais d'un questionnement à approfondir. Pourtant, dans sa quête du *pourquoi*, elle ne cesse de déplacer ce dernier par l'exercice du *comment*, là étant toute l'ambiguïté de l'attitude littéraire et spirituelle, celle qui avait déjà commencé à m'occuper dans le premier chapitre. C'est ce que Kerouac traduit en cherchant le but du chemin, tout en considérant le chemin comme le but.

Pour reprendre la formulation de Barthes inspiré par l'homéostat d'Ashby, il faudrait dire que l'homéostasie littéraire se régule avec un thermostat qui n'indique pas de mesure précise. On la règle un peu à l'aveuglette. La personne qui écrit de la « littérature » ne peut pas régler son œuvre comme elle ajuste la température de sa chambre, à 19 degrés Celsius par exemple. L'œuvre ne sera jamais à la température souhaitée au départ. C'est presque comme si le thermostat lui-même avait

besoin d'un autre thermostat pour se calibrer, et cette quête sera infinie, ne parvenant jamais à trouver la forme de l'œuvre avant de l'avoir écrite. Il n'y a pas d'appareil de mesure absolue ; rechercher l'absolu dans l'expérience est sans conteste une quête impossible, qui motive néanmoins tout idéalisme. Cette réflexion fait écho au discours sur la relativité inspiré par les recherches d'Einstein et radicalisé par la théorie quantique. L'observateur fait partie de l'observation ou encore le pratiquant fait partie de la pratique. L'écrivain fait partie de son écriture : il peut prendre tous les rôles à travers la mise en scène, à la manière du lecteur ou de la lectrice, étant lui aussi lecteur de lui-même. Prenons un exemple de la vue et du mouvement. Quand j'observe la lune à partir d'une voiture en mouvement, la lune se déplace avec moi, bien que je sache qu'elle est immobile dans le ciel. Pourtant, elle tourne autour de la terre et la terre tourne autour d'elle-même et autour du soleil, et le soleil dans la Voie lactée, me dit la science. Tous les cadres de référence sont en mouvement. Même l'univers lui-même tourne autour de l'un, dit l'étymologie. Même si l'humain a subi une série de vexations le déplaçant toujours du centre de l'univers vers sa périphérie, il reste toujours dans une certaine mesure le centre de son univers. Ce centre, il n'ose le dissoudre, car se faisant, il se retrouvera immédiatement dans l'horreur ou la merveille...

Ces réflexions peuvent néanmoins être transposées, traduites en termes d'exercice, afin de permettre de les aborder avec un nouveau lexique. On s'exerce en vue d'une fin, on s'exerce pour quelque chose. On s'exerce à courir, à prononcer, à écrire, à vivre, en vue d'un marathon, d'un discours, d'une thèse, de notre mort prochaine, de notre vie immédiate, de notre présent imminent. Pourtant, quand on s'exerce, on ne fait que s'exercer. Le problème de l'exercice de l'écriture littéraire peut se poser en ces termes : comment s'exercer dans une direction, écrire avec une intention, s'exercer dans un certain sens, si la destination et le but ne sont pas connus, si la destination et le but se déplacent, si l'intention ne cesse de changer? En d'autres mots, ce serait se

demander : qu'est-ce qui oriente les exercices littéraires²⁴? Comment ce qui nous dépasse, ou ce qui dépasse le soi, nous oriente dans l'écriture? Car on ne fait pas que s'écrire soi-même, et même si c'était notre but, les traces laissées derrière nous, sur le papier, à l'écran, iront nécessairement au-delà de nous-mêmes. Ce que j'écris à l'instant même, je ne pouvais d'aucune manière le prévoir, j'ai seulement prémédité l'exercice de l'écriture lui-même, sans pouvoir faire de préméditation par rapport à la forme qu'elle prendrait (autrement que par des relectures et des réécritures). Le théoricien Bakhtine formula brillamment cette réflexion en ces termes : « Si je narre (ou relate par écrit) un événement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà, comme narrateur (ou écrivain), hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu. L'identité absolue de mon « moi », avec le « moi » dont je parle, est aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux! » (2017, 396) Plus encore, si je ne narre pas seulement ce qui vient de m'arriver, mais ce qui m'arrive maintenant, le fait que je sois en train d'écrire le deuxième chapitre de ma thèse, la situation n'est pas moins impossible. Le décalage persiste ; les deux « moi » ne coïncident jamais. J'écris — et ce que j'écris est immédiatement médiatisé ou médiatement immédiat. Et pourtant, le problème de l'exercice littéraire mène directement à la question de la spontanéité, au problème de la spontanéité qui prend forme néanmoins, car sans spontanéité, rien de tout cela ne serait possible. Le problème de

²⁴ Kant s'est posé la question de l'orientation en d'autres termes dans son texte « Que signifie s'orienter dans la pensée? », mais sa réflexion soulève l'étymologie du mot dont on peut s'inspirer pour penser les exercices littéraires : « *S'orienter* signifie au sens propre du mot : à partir d'une région donnée du ciel (nous divisons l'horizon en quatre régions) trouver les autres, notamment le *levant*. Si je vois le soleil dans le ciel et si je sais qu'il est à présent midi, je sais trouver le sud, l'ouest, le nord et l'est. J'ai nécessairement besoin, à cet effet, du sentiment d'une différence *subjective*, à savoir celle de ma droite et de ma gauche. Je l'appelle un *sentiment*, parce que ces deux côtés ne manifestent pas apparemment dans l'intuition, de différence notable. » (Kant 1991, 57) Le philosophe se questionne dans ce texte sur l'orientation de la pensée à partir de la raison. Cependant, on peut poser le même problème par rapport à l'écriture. D'ailleurs, la raison ne s'articule-t-elle pas sous la forme de l'écrit pour les philosophes et les littéraires? La question doit être pensée quelque peu autrement en ce qui concerne l'écriture. Que signifie s'orienter avec l'écriture? Ce n'est pas seulement l'écriture et la lecture de gauche à droite. On ne traite pas ici de cette orientation-là qui est complètement automatique et intégrée. Plutôt, le propre de l'écriture est de permettre une orientation en s'exerçant sans savoir où le texte mènera, mais il faut nécessairement présupposer qu'il y a un chemin ou à tout le moins une direction. Ce « sentiment d'une différence *subjective* » est tout aussi important dans l'écriture qui traduit la raison, l'affect, etc.

l'imbrication du spontané et du non-spontané dans le temps est difficile à développer, car la spontanéité qui passe par l'écrit est nécessairement médiatisée, ce n'est pas comme le geste performatif et spontané d'une personne qui serait devant moi et me surprendrait soudain en faisant un cri. Il y a une sorte de renversement dans l'écrit puisque ce qui est spontané dans l'écrit ne l'est pas immédiatement, une distance sépare nécessairement la lectrice, l'autrice, l'auteur, le lecteur. Le dialogue n'est pas symétrique et réciproque. Le rapport entre spontané et non-spontané correspond à la logique de plusieurs autres enjeux, notamment en littérature le non-figuratif passe par la figuration ou l'exploration des limites de la figuration, mais n'apparaît pas positivement comme représentation de la non-figuration, sinon nous serions encore dans le figuratif. La même chose se passe dans les autres univers conceptuels : l'impossible passe par le possible pour se manifester (et il n'y a que le possible dans le possible) ; l'informe passe par la forme (et il n'y a que la forme dans la forme), tout particulièrement dans le champ de l'écrit. C'est ce qu'un sutra bouddhiste traduit par la célèbre formule : le vide est forme ; la forme est vide (Low 1988, 118). Kerouac, en visant la spontanéité, est bien celui qui cherche à se suspendre soi-même par les cheveux, à faire le vide et la forme en même temps. Son investigation littéraire demeure encore fascinante aujourd'hui pour cette raison. S'exercer à être spontané est une contradiction dans les termes, mais sans cesse la spontanéité est en germe dans l'exercice, peu importe l'intention. L'écrit littéraire permet d'explicitier ce constat par sa manière d'évoquer comme sur une sorte de toile impressionniste l'esprit qui n'est pas là, dans la matière. En s'exerçant et en s'exprimant, l'esprit donne forme à la matière ; la littérature représente sa présentation, toujours décalée par l'écrit.

Le problème littéraire de la spontanéité

Le problème de la spontanéité s'est posé tout au long de la vie littéraire de Kerouac. Il s'agit de l'un des traits esthétiques et existentiels qui caractérisent le mieux sa singularité et sa vision. Le grand problème de la spontanéité, quand on pense à l'écriture en tant qu'exercice, c'est qu'on ne peut pas préméditer un exercice spontané, sinon il ne sera pas, le cas échéant, spontané. Une seule intention et c'est déjà raté, il faut le rappeler, mais sans intention, rien n'arrive. Or, pour s'exercer avec l'écriture, son corps et son esprit, il faudra bien à un moment ou un autre qu'un désir, qu'une intention, qu'une volonté de s'exercer apparaisse et persiste dans le temps. D'ailleurs, c'est précisément ce que l'histoire nous raconte à propos des textes de Kerouac : il est l'un des écrivains de la Beat generation et de la littérature américaine qui a fait la plus grande promotion de cette idée moderne de la spontanéité littéraire ; il a même proposé et articulé des techniques pour la prose spontanée dont il sera question maintenant, c'est-à-dire qu'il s'agit ici de voir d'un peu plus près quel était le regard théorique que Kerouac posait sur sa propre écriture. Au creux de cette contradiction de son projet littéraire et de cette ambiguïté qui concerne toute littérature, il y a la matière même de ce qui est trop souvent négligé dans le geste de la lecture ou de l'écriture : à savoir que la relation entre l'immédiateté de toutes les étapes de cette activité esthético-spirituelle et la médiatisation irréductible de toute représentation écrite demeure l'un des nœuds d'un problème à approfondir, sans pouvoir réduire l'une des facettes ou des pôles de cette tension verticale à l'autre. Dans la culture et dans l'écriture plus que dans toute autre activité humaine, le rapport entre la spontanéité et la médiatisation des représentations produit un enchaînement d'ambiguïtés qui donnent accès à la création du sens et de la signification. Comment ces deux aspects de la réalité littéraire sont-ils imbriqués? On peut lire la littérature comme une fenêtre qui rend possible la vision de quelque chose d'invisible, mais la vitre elle-même peut-elle n'être que pure transparence à

travers l'exercice de l'écriture littéraire? Quelques impuretés font voir la vitre qui donne accès au voir. C'est ce que l'écriture de Kerouac permet en tout cas de mettre en question et d'explorer : la constitution de la fenêtre du littéraire, plus ou moins sale et opaque, jamais que pure transparence. La spontanéité n'est pas qu'une technique d'écriture qu'on appliquerait pour parvenir à créer une nouvelle forme d'écriture parmi tant d'autres, mais une réelle difficulté avec laquelle les domaines du littéraire et des sciences humaines en général sont aux prises, sans toujours le savoir. Deux textes théoriques ont façonné notre compréhension de la théorie de la spontanéité littéraire chez Kerouac : *Essentials of Spontaneous Prose* et *Belief & Technique for Modern Prose*. La petite préface de *Book of Dreams* vient aussi compléter ce panorama. Je passerai à travers ces trois textes pour établir quelques points de repère à cette réflexion. Les deux premiers titres nous apprennent au moins trois choses à propos de la pensée de Kerouac : il se concentre sur la prose, voit la spontanéité possible à travers une sorte de technique et la place par ailleurs dans le contexte historique de l'époque moderne. Essayons de discerner ce qui dépasse la simple application d'une technique dans ce que propose l'écrivain.

Dans *Essentials of Spontaneous Prose*, Kerouac circonscrit sa façon d'écrire de manière spontanée à l'aide de 7 petits paragraphes. Notamment, au paragraphe *METHOD*, il spécifie : « Time being of the essence in the purity of speech, sketching language is undisturbed flow from the mind of personal secret idea-words, *blowing* (as per jazz musician on subject image). » (Kerouac 1994b, 69) Il condense ici une série de notions s'appuyant à la fois sur l'art pictural par la technique de l'esquisse que sur la musique par la méthode de l'improvisation jazz. Chacun des paragraphes donne une perspective différente sur son idée générale de la spontanéité. Il y détaille une pensée originale à ce propos, venant en quelque sorte théoriser sur sa « méthode ». Pourtant, on l'aura compris à partir de l'argumentaire que je développe ici, il n'y a aucune méthode qui puisse garantir la spontanéité, si ce n'est une méthode ouverte, une méthode de l'inachevé, de

l'imprévisible : prévoir ainsi qu'il y aura toujours une large part d'imprévisible dans notre manière même de prévoir et de préparer. L'écriture n'ira jamais précisément où elle souhaite aller, car elle n'est pas autonome. Elle est indépendante et dépendante. Par le terme « théorique », je ne décris pas ce que Kerouac fait explicitement dans ce texte. Du moins, nous ne sommes pas dans une entreprise d'ordre théorique et philosophique comme celle d'un Hegel dans sa *Phénoménologie de l'esprit*, au chapitre sur « la certitude sensible ». Dans ce chapitre, Hegel retrace dans l'expérience sensible la certitude la plus immédiate :

Le savoir qui est d'abord, ou qui est immédiatement notre objet ne peut être autre que celui qui est lui-même savoir immédiat, *savoir* de l'*immédiat* ou de ce qui est. Et nous devons nous comporter de façon tout aussi *immédiate* et *réceptive*, ne rien changer donc à ce savoir, tel qu'il se présente à nous, et maintenir la compréhension conceptuelle à l'écart de l'appréhension des choses.
(Hegel 2012, 129)

De cette introduction, Hegel proposera un long cheminement où il montrera comment ce qui semble immédiat aux sens n'est pas tant immédiat, et comment le Ici, le Maintenant et le Je sont universels dans leur singularité. Bref, ce qui est avancé au début de cette section du texte philosophique sert à déconstruire et reconstruire un savoir afin de dégager le processus de cette immédiateté prise pour acquise sans être investiguée par la raison philosophique. En contraste, Kerouac ne veut pas se faire théoricien ou philosophe, il veut orienter des littéraires dans l'entreprise de l'écriture, plutôt que les mener à un savoir philosophique. Kerouac a longuement expérimenté avec son écriture littéraire et cherche à faire un petit compte-rendu succinct et laconique de sa façon d'écrire, de sa vision des choses en matière de création verbale. Ses petits articles paraissent s'adresser aux personnes qui souhaitent en savoir un peu plus sur la spontanéité de leur écriture afin d'être en mesure de tendre vers plus de spontanéité eux-mêmes. Il s'agit en fait d'un texte très libre, qui use de sa propre technique, qui use de la technique qu'il tente à décrire, ce qui cause quelques distorsions dans le propos. Ainsi, le texte n'a pas l'apparence d'un discours

complètement extérieur à son œuvre littéraire, mais s'intègre très bien dans la trame de celle-ci. Il ne l'aurait pas écrit pour sa propre satisfaction uniquement, sous l'impulsion de sa seule volonté ; *Essentials* était plutôt une réponse à ce que ses amis littéraires beat de l'époque lui demandaient de faire : un texte où il résumerait les principes de son écriture novatrice. C'était donc une commande, tout comme son *Scripture of the Golden Eternity* était une réponse à une demande de son ami Gary Snyder (Nicosia 1994, 516). Le texte prend d'ailleurs la forme de directives adressées à des écrivains et des écrivaines désireux de créer de la littérature. On pourrait même y voir une sorte d'adresse tant à soi qu'à autrui :

CENTER OF INTEREST. Begin not from preconceived idea of what to say about image but from jewel center of interest in subject of image at *moment* of writing, and write outwards swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion – Do not afterthink except for poetic or P.S. reasons. Never afterthink to “improve” or defray impressions, as, the best writing is always the most painful personal wrung-out tossed from cradle warm protective mind – tap – from yourself the song of yourself, *blow!* – *now!* – *your* way is your only way – “good” – or “bad” – always honest. (‘ludicrous’) spontaneous, ‘confessional’ interesting, because not ‘crafted.’ Craft *is* craft. (Kerouac 1994b, 70)

Sous forme impérative, le temps présent, le ici, le maintenant, le Je, la voie, sont tous mis en italique, souligné pour porter l'attention sur le fait qu'au cœur de ce désir immédiat gît la possibilité et le centre d'intérêt de la prose spontanée. Son attention porte en effet sur la prose. Il décrit différents aspects de la manière de s'y prendre pour arriver à écrire de la prose sans se laisser interrompre par une envie de construire dans l'après-coup. Cela ne paraît pas s'appliquer à la poésie, mais à une prose qui n'en finirait plus de se déployer comme dans des projets tels que *On the Road*, *Dharma bums* ou *Desolation Angels*, tous construits sur le modèle du rouleau dans la machine à écrire. L'aspect poétique de la prose peut être repensé telle une sorte de post-scriptum à ce qui a été jeté d'un jet sur le papier. Il ne faudrait même pas employer le verbe « jeter » à la manière d'une pulsion se vidant, mais bien celui d'« inscrire », de « frapper » ou de « taper » comme à la machine à écrire. C'est ce qui l'animait, l'écriture à la machine à écrire, la vitesse de

la frappe, comme si la vitesse permettait de réduire les degrés d'inhibition. La volonté qui traverse ces « essentiels » de la prose tourne autour de cette idée d'amoindrir le plus possible les étapes de l'après-coup de l'écriture²⁵. L'écriture littéraire doit se passer dans le moment, à travers le maintenant de l'écriture. Tout ce qui relève de l'après-coup du coup, du retravail de l'inscription, devrait avoir le moins de poids possible dans la balance de la création. Nombreuses sont les occurrences de cette idée dans ses deux petits textes. Encore dans *Essentials of Spontaneous Prose*, il indique que l'accumulation des mots, même s'ils ne sont pas propres et arrivés à maturation s'agencera avec la pensée grâce au temps et au rythme, en accord avec la « Great law du *timing* », écrit-il (Kerouac 1994b, 70). L'important est de ne pas prendre de pause pour penser à bien écrire, avec des mots appropriés. Un autre petit texte, en fait une liste des « essentiels » en ce qui a trait à la croyance et à la technique de la prose moderne, vient ajouter : « Remove literary, grammatical and syntactical inhibition. » (Kerouac 1994b, 72) Toutes ces défenses de l'écriture littéraire instituée ou du système de la langue dans les grammaires ne servent à rien quand l'écrivain désire être spontané. Autrement dit, être spontané en littérature, c'est refuser ce qui est institué dans la langue, du moins en partie. Écrire à partir de l'instant équivaut comme Kerouac l'affirme à nager à contre-courant au sein du langage, à désinhiber la langue. Dans la préface de *Book of Dreams*, Kerouac traite en des mots semblables, une nouvelle fois, de sa technique d'écriture : « I wrote nonstop so that the subconscious could speak for itself in its own form, that is, uninterruptedly

²⁵ Cet « après-coup » de la psyché en psychanalyse résonne en effet avec l'« après-coup » de l'écriture. La portée d'une analyse pointue des ramifications de notre idée occidentale de l'écriture a été réalisée depuis un bon nombre d'années déjà par Derrida, dans *De la grammatologie*. On peut cependant se tourner une nouvelle fois vers le sens que la psychanalyse freudienne donne à la notion d'après-coup : « d'emblée, Freud a marqué que le sujet remanie après-coup les événements passés et que c'est ce remaniement qui leur confère un sens et même une efficacité ou un pouvoir pathogène. Le 6-12-1896, il écrit à W. Fliess : "... je travaille sur l'hypothèse que notre mécanisme psychique s'est établi par stratification : les matériaux présents sous forme de traces mnésiques subsistent de temps en temps, en fonction de nouvelles conditions, une réorganisation, une réinscription". » (Freud 1995, 5-6) Tous ces remaniements, Kerouac voulait réduire le plus possible leur emprise sur son travail d'écriture. Il s'est souvent montré fort critique de la psychanalyse à plusieurs moments et on peut certainement trouver ici l'une des raisons principales : il était davantage intéressé par le coup de l'écrit que par son après-coup, mais avec l'écriture, le coup est toujours l'après-coup, ce qui rend le fantasme de la spontanéité à la fois désirable et impossible, ce qui façonne aussi le chemin même de l'écrit.

flowing & rippling – Being half awake I hardly knew what I was doing let alone writing. » (Kerouac 2001, xvii) Il ne fait qu'être en train d'écrire et laisse l'image de ses rêves prendre la forme qu'elle doit prendre sans se soucier de comment il devrait utiliser les mots. Il conclut par ce conseil : « Everybody interested in their dreams should use the method of fishing their dreams out *in time* before they disappear forever. » (Kerouac 2001, xvii) La métaphore de la pêche relie donc les rêves à la comparaison du langage à une étendue d'eau dans l'autre citation. Partir à la pêche des rêves, attendre que le poisson mordre, laisser l'hameçon dans l'eau et patienter le temps qu'un poisson se présente. Cependant, il faut au moins mettre la ligne à l'eau pour que le poisson mordre. C'est ici le rôle de l'intention, du fait de la volonté, de se commettre, se provoquer, s'engager dans le langage et prendre le risque de voir où il mène avec le moins de défenses possibles fournies par les habitudes et les différents registres de la langue déjà prémâchée dans une forme particulière. C'est mettre un carnet au chevet du lit pour y transcrire un rêve mi-éveillé le plus rapidement possible. Cette tactique permet deux choses : garder le souvenir du rêve avant qu'il ne s'échappe dans le plein éveil, mais en outre inscrire le rêve à un moment précis où les inhibitions de la vie diurne n'ont pas encore atteint leur pleine force. La rapidité de l'écriture et les différentes techniques que Kerouac décrit et conseille dans l'écriture de la prose visent un but analogue. Ce n'est pas seulement afin d'atteindre une esthétique précise, il s'agit surtout de se mettre dans une certaine attitude, dans un certain état de conscience, *a state of mind*, un état second.

Or, ce portrait, cette esquisse de ce que Kerouac théorisait de la spontanéité, laisse évidemment entrevoir les ambiguïtés et la contradiction qui habitent cette conception du littéraire. Le problème littéraire de la spontanéité, c'est qu'il n'y a pas de pure spontanéité dans l'écriture. Dès que le langage passe par l'écriture, il fige son mouvement ou expose un mouvement figé. Kerouac vise cette impureté pure, cette pure immédiateté de la langue qui garderait une part vivante du mouvement dynamique de la personne qui écrit au sein de son processus même de création. Il

offre une méthode ou plutôt des listes de directives et d'ordres pour se diriger dans cette direction, mais ne parviendra jamais vraiment au but. La spontanéité s'échappe toujours et, une fois atteinte, elle n'est plus spontanéité, elle est maintenant inscrite en tant qu'un moment spontané dans le temps non-spontané. Le mot pour la caractériser n'a plus aucune importance. Mais l'immédiat, sans médiation, sans interférence d'aucune sorte, serait sortie du temps, deviendrait universel tel que le décrit Hegel dans « la certitude sensible », lorsqu'il expose les différentes perceptions qui se présentent à soi, par exemple un arbre ou une maison. Entre le moment où je regarde mon écriture à l'écran et le moment où je regarde le livre de Hegel, deux « maintenant », deux vérités se présentent. On passe d'un maintenant à l'autre, d'une vérité à l'autre, l'une se dissout dans l'autre, son écriture dans la mienne. Cependant, écrit Hegel, « ce qui n'y disparaît pas, c'est moi, Je, en tant qu'universel dont la vue n'est ni une vue de l'arbre, ni une vue de telle maison, mais un simple fait de voir, qui est intermédié par la négation de cette maison-là, etc., et y est tout aussi simple et indifférent aux autres exemples qui se jouent encore conjointement à cela, à la maison, à l'arbre. Le Je est seulement quelque chose d'universel, de même que *Maintenant, Ici* ou *Ceci* en général. » (2012, 134) Ce moi, ce Je, ce Je de mon écriture du moment, est en quelque sorte un pronom vide. Virginia Woolf en donne une description pertinente : « "Je" n'est qu'un terme commode qui désigne un être dépourvu de toute réalité. » (2018, 9) C'est un Je qui me permet de m'adresser et de me lancer dans le mouvement de mon écriture. Toutefois, est-ce que le Je du philosophe, notamment celui d'Hegel, est le même que le Je d'un littéraire comme Kerouac ou celui d'un « Saint » comme Augustin. L'immédiat que décrit Hegel est-il dans la même sphère conceptuelle que la spontanéité visée par Kerouac? L'écriture, tout en étant de l'ordre de la perception sensible, est plus qu'une perception. Je ne fais pas que me voir écrire ici, je me vois penser, je me vois cheminer. Plus encore, un littéraire comme Kerouac se voit vivre avec son écriture. L'écrivain n'a pas vraiment le choix comme l'affirme Oscar Wilde : « ou bien être une œuvre d'art ou bien porter

une œuvre d'art. » (Wilde 2008, 88) C'est également les deux à la fois. Une façon d'investiguer ce type de questionnement serait de placer la réflexion qui précède dans le cadre d'un roman. Qu'arrive-t-il si on place le cheminement de ces pensées et de ces directives à propos de la spontanéité à l'intérieur d'une œuvre d'art et non dans un univers philosophique, spéculatif ou religieux? Voir la littérature comme un exercice permet du moins de déplacer ce problème dans une redistribution des termes. L'exercice littéraire de l'esprit a une quête propre et singulière. Voilà comment on peut entendre l'œuvre de Kerouac : des tentatives, des exercices répétés de passer à travers le problème de la spontanéité par l'écriture. À ce titre, l'œuvre entière fait exemple et pas seulement ce qu'il a à dire sur ladite spontanéité.

« Laisse ton esprit te tuer » : la spontanéité écrite ou l'écriture spontanée

Passons donc, à propos de cette mise en forme, à un exemple précieux et précis tiré d'un roman de Kerouac, exemple qui nous permettra de comprendre comment la question de la forme de l'écriture en tant qu'exercice s'inscrit résolument dans l'étude de l'œuvre de l'écrivain beat. Il s'agit de plus d'un roman qui a vu le jour, selon l'ordre de la composition, au même moment que *On the Road*.

The other night I had a dream that I was sitting on the sidewalk on Moody Street, Pawtucketville, Lowell, Mass., with a pencil and paper in my hand saying to myself 'Describe the wrinkly tar of this sidewalk, also the iron pickets of Textile Institute, or the doorway where Lousy and you and G.J.'s always sittin and dont stop to think of words when you do stop, just stop to think of the picture better – and let your mind off yourself in this work.'
(Kerouac 2012a, 3)

Le début de *Doctor Sax* condense à lui seul un grand nombre de traits fascinants de l'écriture de Kerouac. On y retrouve en outre une mise en scène d'un rêve de l'écrivain s'exhortant à écrire et à décrire. Ce qu'il souhaite décrire, les craques dans le goudron du trottoir, deviendra même un motif qui scellera la fin du roman, avec la venue du serpent à travers une grande faille au creux de la terre, scellant le combat entre la colombe et le serpent, le bien et le mal, sous les yeux témoins de la figure de Docteur Sax et de Ti Jean. Laissons cependant un instant la trame thématique et narrative du récit pour concentrer l'attention sur l'articulation particulière de sa prose dans cet incipit profondément révélateur des formes imbriquées dans son écriture. L'exhortation finale de l'incipit est capitale. Elle appelle Kerouac, le narrateur, l'écrivain, à s'exercer à écrire et à décrire. Elle donne des clés qui traversent l'élaboration des techniques d'écriture que Kerouac a mis de l'avant à plusieurs endroits. Ce qui est d'autant plus intéressant, c'est de voir cette technique d'écriture, cet appel à l'exercice, être imbriqué dans la prose de l'un de ses romans, et non pas seulement dans un exposé théorique. Le narrateur s'exhorte, et cette exhortation née du rêve met en mouvement l'écriture du roman – l'onirisme aura d'ailleurs un rôle central à jouer dans le récit. La fin de l'exhortation s'articule avec une syntaxe quelque peu déroutante, sous une certaine forme parataxique, qui manifeste néanmoins ce qui est justement mis en scène dans ce passage : « Describe [...] the doorway where Lousy and you and G.J.'s always sittin and dont stop to think of the words when you do stop, just stop to think of the picture better – and let your mind off yourself in this work. » Ce passage reprend une réflexion des *Essentials of Spontaneous Prose* sous la rubrique « LAG IN PRODUCERE » : « No pause to think of proper word but infantile pileup of scatalogical buildup words till satisfaction is gained, which will turn out to be a great appending rhythm to a thought and be in accordance with Great Law of timing. » (Kerouac 1994b, 70) La description de la scène et des failles dans le béton pointe par ailleurs — et surtout — l'intention du narrateur qui vise une plus grande spontanéité dans son écriture. La force de ce texte, c'est le temps

de la spontanéité fantasmée. La spontanéité vient en quelque sorte craqueler la prose. Pour que la description soit juste, il ne faut pas s'arrêter au mot juste, qui décrirait avec la justesse d'une représentation adéquate et réaliste, il s'agit plutôt de jouer sur les capacités du *sujet représentant* lui-même. Par l'exhortation, il cherche à trafiquer le sujet qui représente la scène, qui tente de la décrire. Le tableau se transforme en même temps que le peintre. La prose elle-même a des fissures ; elle est une accumulation de fissures. On se rappellera au passage cet extrait de « Sé dur pour mué parlé l'Angla », où le locuteur se sermonnait et se provoquait à parler : « ben parl ! benparl ! i di » (Kerouac 2016a, 323). Malgré les obstacles de l'impossibilité d'une langue à soi, une voix venait l'encourager à continuer à s'exprimer. Dans *Doctor Sax*, le narrateur, l'écrivain, se donne des directives, et ces dernières l'orientent vers une plus grande spontanéité, bien qu'elle soit plus articulée qu'en français, moins brute qu'en français. Pour laisser son esprit aller au-delà de soi dans l'exercice de l'écriture, il faut en un sens éteindre ou tuer une partie de soi ; l'esprit doit se perdre dans l'exercice de *sa* description ou de *la* description. Une célèbre exhortation dans la pratique du bouddhisme zen nous invite à tuer le bouddha, si on le voit, si on le rencontre sur la route. L'exercice proposé au début de ce roman pourrait être compris en ce sens : si tu penses rencontrer les mots, si tu te mets à penser autrement qu'en écrivant, laisse l'esprit te tuer, tuer le moi, en écrivant, ou pense l'image d'une meilleure manière — et éteins le moi dans cette entreprise. Toutefois, les phrases de Kerouac et leurs sens, dans cet incipit de *Doctor Sax*, sont difficiles à circonscrire, tout particulièrement à la fin du paragraphe. La version française tranche cette indécision par l'acte de traduction :

Décris les craquelures du goudron de ce trottoir ; et aussi les poteaux de la grille de l'Institut Textile, ou bien le porche sous lequel Lousy et toi et G.J. venez toujours vous asseoir et si tu t'interromps, que ce ne soit pas pour chercher tes mots, mais plutôt pour

essayer de mieux te représenter l'image. Laisse ton esprit se détacher de toi dans cette tâche. (Kerouac 1995b, 15-18/3850)²⁶

Ce que le français présente comme une syntaxe très claire, où la directive semble facile à comprendre, l'anglais de Kerouac ne nous l'expose pas de façon aussi évidente. En ce sens, le texte de *Doctor Sax*, en anglais, est plus proche de la contrainte que propose et s'impose ce passage. On ne peut bien déterminer là où s'arrête et commence la phrase syntaxique, par un problème de ponctuation et d'articulation, qui montre comment le narrateur laisse précisément aller son esprit, qui laisse l'esprit le tuer. « Dont stop to think of words when you do stop » est une injonction qui se trouve immédiatement réalisée dans le corps du texte lui-même, dans lequel l'écrivain ne prend plus le temps de s'arrêter pour bien formuler, mais laisse ses mots se suivent sans découpage, sans ajouter d'autres articulations inutilement. La représentation de l'objet et la présentation du langage sont inextricablement mêlées ; elles nécessitent une manière de faire, une directive, une marche à suivre, une voie où cheminer, pour permettre le déploiement de ces deux aspects de la démarche de description par l'écriture, sans pour autant imposer une méthode définitive. Pourtant, la fin de l'incipit traduit admirablement une sorte de méthodologie, une « *methodos* »²⁷, un chemin que Kerouac emprunte très fréquemment dans l'exercice de son écriture. La dernière directive de l'exhortation à décrire est en effet décisive et nous place devant le prisme à partir duquel il est possible de comprendre ce que cet incipit contient et plus largement ce que l'œuvre de Kerouac contient comme visée de l'exercice littéraire : « — and let your mind off yourself in this work ». Cela est traduit en français : « Laisse ton esprit se détacher de toi dans cette tâche. » Les deux

²⁶ Les citations de texte numérique, bien que peu nombreuses, seront annotées sous cette forme, si les pages ne sont pas connues : auteur, date de publication et *emplacement* dans le texte/longueur totale du texte.

²⁷ L'étymologie du mot « méthode » est des plus explicite à ce propos : « MÉTHODE n. f. est un emprunt (1537) au bas latin *methodus*, terme scientifique employé en médecine, en géométrie et en rhétorique, emprunt au grec *methodos*, formé de *meta* (→ méta-) et *hodos* « route, voie », « direction qui mène à un but ». [...] *Methodos* signifie proprement « cheminement, poursuite », mais l'on est passé du concept constatif (le chemin suivi) au concept normatif (le chemin à suivre) : de là, le sens de « recherche, traité, doctrine scientifique ». (Rey 1994, 1235)

omissions presque anodines du trait d'union et du « and » tracent l'orientation de la traduction, sapant la spontanéité véhiculée par l'incipit. Ce qui paraît ajouté en dernier lieu est en fait l'articulation clé du passage. Il n'y a plus le temps de s'arrêter pour penser à la bonne manière d'enchaîner les phrases, ajoutons un trait et poursuivons — c'est justement dans ce mouvement que Kerouac commence à supprimer les signes de ponctuation et user de plus en plus du trait²⁸. Mais qu'est-ce que cette dernière phrase de l'incipit traduit réellement?

Il serait certainement possible de traduire cela plutôt ainsi : « — Et laisse l'esprit te tuer dans cette entreprise. » Ce qui précède cette affirmation, dans l'incipit de *Doctor Sax*, invite à lire le début de la phrase comme un certain *laisser-aller*, une invitation à se laisser aller, à ne pas intervenir, une sorte de non-agir agissant à la *Tao tō king*, le vide du moyeu qui unit les rayons et qui sert le déplacement de la bicyclette, une immobilité en mouvement (Lao-tseu 2012, XI). La traduction de Jacques Houbart sera quant à elle : « et si tu t'interromps, que ce ne soit pas pour chercher tes mots, mais plutôt pour essayer de mieux te représenter l'image. Laisse ton esprit se détacher de toi dans cette tâche. » (Kerouac 1995b, 15-17/3850) Il ne faut pas arrêter de penser ou d'écrire, continuer inlassablement, hors d'haleine, comme si nous étions sur une drogue à base de coca, psychotrope quelconque, ou de la benzédrine dans le cas de Jack. La limite entre la monomanie et la vigilance attentive devenant bien mince. Quand cela arrête pour une raison ou une autre, quand j'arrête soudainement d'écrire, interrompu par le monde, un obstacle, un besoin, un affect ou une inattention, il ne s'agit pas alors de penser aux mots et à la formulation de ce que j'ai écrit ou à réécrire et à reformuler, mais bien de mieux me représenter ce que je cherche à écrire et

²⁸ Comme on le sait grâce à ses courts textes où il expose sa méthode, cette façon d'écrire est délibérée, tout en voulant exprimer la spontanéité : « METHOD. No periods separating sentence-structures already arbitrarily riddled by false colons and timid usually needless commas – but the vigorous space dash separating rhetorical breathing (as jazz musician drawing breath between outblown phrases) » (Kerouac 1994b, 69). Dans *Vanity of Duluoz*, il se plaint d'ailleurs que le milieu littéraire ait changé et qu'il ne puisse plus apprécier ces traits, Kerouac se moque ainsi de ses contemporains et indique qu'il revient pour cette raison à une ponctuation plus conventionnelle.

décrire, puis de me relancer à partir de là. Cela cadre bien avec de nombreuses considérations à propos de Kerouac qui concernent la question de la spontanéité. Ces remarques théoriques et les autres textes littéraires rappellent tous, de différentes manières, l'intérêt de Kerouac pour la spontanéité écrite ou pour l'écriture spontanée, comme il la nomme lui-même. Du moins, on peut faire la distinction suivante entre ces deux appellations : l'écriture spontanée serait la technique théorisée par Kerouac dans le sillage de l'écriture automatique et des autres techniques, tandis que la spontanéité écrite viserait plutôt toute forme de spontanéité qui parvient à prendre forme à l'écrit, implicitement ou explicitement. On pourrait même s'avancer à affirmer que l'implicite de l'écriture consiste en un retour du refoulement du spontané, demandant à être explicité²⁹. Dans l'intervalle entre ces deux façons de concevoir ce qui ne peut pas être institué ou systématisé dans l'écriture littéraire, Kerouac propose une tension permettant de déplacer notre attention vers un aspect problématique de son œuvre et de la littérature.

Ainsi, il formula une ambiguïté des plus prolifique pour la littérature : il construit en effet le cadre à partir duquel concevoir la spontanéité, mais ce faisant, il pêche par la contradiction selon laquelle on intervient dans la conception de la spontanéité qui devrait être inextricablement liée à une non-intervention, une non-préméditation, une non-médiation, un non-agir de l'action. Cette ambiguïté n'est pas propre qu'à Kerouac, bien qu'il ait été celui qui précise ce problème littéraire par sa quête d'une plus grande spontanéité, d'une spontanéité absolue même. Or, vouloir l'absolu dans le concret, c'est se condamner à creuser un sol sans fond, tels les arbres de Weil qui creusent

²⁹ Cette façon de présenter s'appuie évidemment sur l'une des idées centrales de la psychanalyse. On pourrait en outre faire appel à Sloterdijk une nouvelle fois, qui poursuit ce travail en un autre sens en reformulant : « Alors que la psychanalyse s'est édifiée sur le théorème du retour du refoulé, une analyse des idées et du comportement tel que nous la présentons ici revient sur le théorème du retour de l'incompris. » (2015, 17) Ce « retour de l'incompris » demande toujours en littérature à être explicité davantage jusqu'à ce qu'il soit compris. En ce sens, la spontanéité écrite ne peut jamais être comprise sur le coup, mais le retour de l'incompris dans l'après-coup permet de tenter d'en comprendre la visée. C'est ce qu'explicité l'écriture spontanée, en donnant directement son intention comme technique d'écriture.

le ciel³⁰. Toute littérature entre en tension, et pourrait-on dire, *entre en ambiguïté* avec ce présumé ambigu de la spontanéité. Car la représentation, tout particulièrement celle qui passe par l'écrit, ne peut pas être que pure immédiateté. La dernière phrase de son incipit permet d'explicitier la position de Kerouac et le problème général de la spontanéité dans l'univers de l'écriture de ses romans.

D'une part, l'aspect le plus facile à analyser est cette invitation au *laisser-aller*. À différents moments de l'histoire littéraire, ce désir a resurgi et marqué des désirs de rupture avec la tradition. Notamment, l'écriture spontanée possède des particularités qui ressemblent sans s'y réduire à l'écriture automatique des dadaïstes et des surréalistes, ou encore à la méthode de la *paranoïa critique* proposée et popularisée par Salvador Dalí. Ce dernier avait cette idée inspirée par la redécouverte de l'« inconscience » dans la psychanalyse voulant laisser libre cours aux associations se produisant dans la conscience de l'esprit. L'émergence des avant-gardes présumait en ce sens de repenser le geste créateur hors d'un cadre qui limitait sa spontanéité, son authenticité, son impulsivité. Au-delà de la réflexion théorique, la comparaison esthétique tient beaucoup moins la route. La spontanéité de Kerouac était tout autre chose. En effet, sa singularité, c'est qu'il parvient à montrer la tension en jeu dans ce désir littéraire de dépassement des limitations de la langue comme convention et code préétabli. Cependant, pour être spontané, en tant que littéraire, il ne peut faire l'économie de la langue. Plus encore, pour représenter une chose, une pensée, quoi que ce soit, dans le langage, avec le langage, par le langage, je passe nécessairement par une langue. De plus, je sais que ce que j'écris avec cette langue laisse une trace ; je sais que je médiate mon rapport au monde par l'écriture qui représente toujours plus — toujours moins aussi d'ailleurs — que ce que

³⁰ Simone Weil écrit cette phrase précieuse dans *La personne et le sacré* : « L'arbre est en vérité enraciné dans le ciel. » (1957, 29-30)

j'ai l'intention de présenter. Pour être plus spontané, il s'agirait de réduire le nombre de freins, de censures, de bâtons dans les roues, qui m'empêchent de rouler librement, d'écrire sans entrave, en roue libre, qui ralentissent le rythme de ma présentation par des soucis à propos d'une représentation juste des choses. En d'autres mots, pour bien résumer ceci le plus brièvement possible, il faudrait avoir l'intention de ne pas avoir d'intention, avoir le projet de ne pas faire d'œuvre. L'expérience fait vite réaliser l'impossibilité de cette perspective, car l'intention d'une négation affirme cette négation. La pensée d'une négation de la pensée habite néanmoins l'esprit. C'est la contradiction banale qui anime la méditation, elle aussi. Le désir de faire le vide, de ne pas penser, vient « habiter » l'esprit : il s'agit malgré tout d'une pensée. Je suis habité. En termes existentiels, ce serait ce projet limite : se refuser à exister sans se suicider. Mais tuez-le-moi, coupez-le de ses racines, vous verrez, il repoussera comme quand on se rase les cheveux. Le travail de désinhibition est une tâche sans fin, on ne peut pas en finir et parvenir à cet état qui ouvrirait une voie vers une spontanéité constante. Au contraire, la spontanéité est ponctuelle, directe, éphémère, alors que tout est vécu de manière historique, indirecte et durable dans la conscience malheureuse des humains. Puisque le littéraire use d'une langue et de textes, il se doit de passer à travers une construction issue du passé, d'une tradition. Arrachez les racines, vous arracherez la fleur aussi.

D'autre part, précisément en ce dernier sens, cette volonté de se laisser aller ne peut pas être entendue uniquement selon son acception positive usuelle. Se laisser aller voudra plutôt dire refuser d'entraver le laisser-aller, cette régression et ce refus des négations paraissant infinies. Or, ce qu'elle signifie surtout cette régression négative, c'est qu'il y a un rôle actif dans ce mouvement. Dans les termes de Kerouac, ce *laisser-aller* de l'esprit assassine le soi : *let the mind off yourself in this work*. Que ce soit selon l'acceptation ancienne « to off » signifiant tuer ou selon la

perspective « on/off » que l'on entend aussi dans cette expression, on se retrouve dans les deux cas dans une interprétation et une lecture qui diffèrent décisivement de ce que la traduction française laisse présager comme compréhension. Dans ce revirement de la traduction que je propose ici, l'esprit perd de la passivité qu'on lui prête dans cette première traduction : « Laisse ton esprit se détacher de toi dans cette tâche. » (Kerouac 1995b, 18/3850) Comment l'esprit se détache-t-il au juste lorsque je m'aventure à écrire ou lorsque le personnage de *Doctor Sax* s'exhorte de la sorte à écrire sans l'intervention de l'esprit? Quand on s'attarde au mouvement produit, il y a nécessairement intervention de l'esprit. On s'exhorte, et il s'agit donc déjà d'une manière d'intervenir. La formule de *Doctor Sax* est particulièrement claire en la matière. Le narrateur raconte un rêve dans lequel il s'invite à décrire une scène de telle manière plutôt que de telle autre. On revient inlassablement au paradoxe : on a beau être dans un rêve, dans une sphère moins « consciente » que la vie diurne, on est néanmoins en présence de quelqu'un qui s'invite à ne pas intervenir, mais l'invitation intervient. Ainsi, repenser la traduction donne une nouvelle lecture qui permet d'approfondir notre compréhension sans camoufler la trame de fond qui se dessine dans la visée du texte : « Et laisse l'esprit te tuer dans cette entreprise. » L'esprit ne se détache pas de soi comme un ballon qu'on aurait involontairement échappé en sortant d'une fête d'enfants. Ici l'esprit s'active, s'anime, va même jusqu'à assassiner le soi. L'esprit serait plutôt l'aiguille qui fait éclater le ballon, le ciel où se perd la forme même du ballon dans l'immensité. L'esprit donne du côté de l'action. Il agit sur soi, en soi, par soi, c'est l'homme singulier dans sa simplicité décrit notamment par Weil : « Il y a dans l'homme quelque chose de sacré. Mais ce n'est pas sa personne. Ce n'est pas non plus la personne humaine. C'est lui, cet homme, tout simplement. » (2017, 12) C'est aussi

de cette « homme » dont parle constamment Martin Buber³¹. L'esprit, ce n'est pas *moi* et c'est *moi*. L'esprit qui agit, ce n'est pas par un geste personnel, comme si le moi avait soudainement laissé l'esprit vaquer à d'autres occupations pendant qu'il écrivait, c'est au contraire une action impersonnelle, l'esprit, qui s'évertue d'éteindre les inclinations du moi, de moi. Formuler de la sorte, ce que propose l'incipit est toute autre chose. Ce n'est pas un laisser-aller innocent et gratuit, il a un prix à payer, une dette, un procès. Être dans le procès de l'écriture, à travers le processus de ce qui écrit, nous mène inextricablement à expérimenter sur soi, en d'autres mots à s'exercer à écrire tout en écrivant, à contaminer notre rapport au monde. On voit bien que ce renversement de la lecture de l'incipit permet de mieux envisager le projet de Kerouac. Cela donne lieu à toute une série d'observations ; cela se joue dans un contraste : un jeu d'ombres et de lumières, d'obscurité et de clarté. Paul Celan écrivait cet aphorisme, dans un mouvement négatif de renversement : « Ne te trompe pas : ce n'est pas cette dernière lampe qui donne plus de lumière — c'est l'obscurité autour qui s'est approfondie. » (2002, 28) On peut s'inspirer de cette formule pour se figurer de quel laisser-aller il est question. Ce n'est pas le laisser-aller d'un mouvement nécessairement naturel, ce n'est pas augmenter notre naturel, c'est réduire la part d'entrave qui s'est glissée entre soi et l'esprit. Ce n'est donc pas être plus naturel, spontané et authentique, ce n'est pas être plus lumineux en soi, c'est bien plutôt par contraste que la lumière paraît plus vive, car l'obscurité autour a augmenté, ayant éteint les autres lumières. Or, comment s'éteindre soi-même dans ce contexte?

³¹ Il en donne aussi une brève description dans son *Chemin de l'homme*. Au deuxième chapitre intitulé « Détermination », Buber décrit comment il est important pour l'œuvre et l'acte d'être réalisés d'une seule pièce, comme en un souffle spontané, avec une âme unifiée. Il raconte l'histoire d'un rabbin qui interroge des disciples en train de jouer aux dames, avant de revenir à ce qu'il conçoit comme une « âme » dans ce contexte : « “Alors, vous connaissez donc les règles du jeu de dames?” Et comme, dans leur confusion, les disciples ne soufflaient mot, il fit lui-même la réponse : “Eh bien, je vais vous le dire, les règles du jeu de dames. Premièrement : on ne peut faire deux pas à la fois. Deuxièmement : n'aller qu'en avant et ne jamais reculer. Et troisièmement : lorsqu'on est parvenu jusqu'en haut, on a le droit d'aller partout où on le veut.” Mais ce serait se méprendre totalement sur ce qu'il faut entendre par unification de l'âme que de traduire ici le mot “âme” par autre chose que : l'homme entier, corps et esprit confondus. L'âme n'est réellement unifiée qu'à condition que toutes les forces, tous les membres du corps le soient également. » (Buber 2015, 32-33) C'est de cet humain là et de son rapport avec l'esprit dont il est question ici.

Il ne s'agit pas d'un suicide, l'écrivain est encore là à écrire, mais il tue une part de lui-même, il tue son moi, il l'éteint. La question demeure : qui est ce « il »? Dans le cas de *Doctor Sax*, ce serait l'esprit, plus encore ce serait mon esprit *let your mind off yourself*. Comment démêler cette affirmation? Si mon esprit me tue, qu'est-ce que je deviens? Est-ce que je reste intact? — Ce qui paraissait au premier abord le simple fait de se laisser aller devant le papier et d'écrire à sa guise devient ainsi beaucoup plus complexe. Du moins, le questionnement auquel invite cette exhortation ouvre la porte à une façon de concevoir la spontanéité littéraire et les problèmes que celle-ci implique d'une façon neuve. On conçoit alors le questionnement de l'immédiateté à partir d'une expérience intérieure et impersonnelle, un peu comme Bataille le relate, dans *L'expérience intérieure*, lorsqu'il écrit *être agi* : « Je traîne en moi comme un fardeau le souci d'écrire ce livre. En vérité je suis *agi*. Même si rien, absolument, ne répondait à l'idée que j'ai d'interlocuteurs (ou de lecteurs) nécessaires, l'idée seule agirait en moi. Je compose avec elle à tel point qu'on m'enlèverait un membre plus facilement. » (2008, 75) Kerouac évoque ceci légèrement autrement à la fin de *Satori in Paris* : « When God says 'I Am Lived,' we'll have forgotten what all the parting was about. » (2011b, 240) Sur ce point, les propositions de Bataille et de Kerouac se ressemblent et divergent. La proposition de Bataille ne se situe pas à l'intérieur d'un roman, mais il place malgré tout la force agissante hors de lui, chez le lecteur, chez le *tiers* du discours. Il est agi par ce tiers déjà en écrivant. Chez Kerouac, l'affirmation est énoncée plus précisément par rapport à Dieu et c'est lui qui se dira être vécu. Ce n'est pas l'agir, mais tout le vécu, presque comme le Christ qui se fait chair malgré son caractère divin. Il ne s'agit cependant même pas de s'incarner dans un corps, il suffit d'énoncer « Je suis vécu », pour que les séparations disparaissent, s'évaporent dans le Léthé. Ici, les deux auteurs convergent, ils parlent de fusion et de dissolution du rapport épistémologique entre le sujet et l'objet. Il y a effacement du sujet et du moi, et ce qui

agit et ce qui vit, ce qui peut être spontané sans l'intervention d'une volonté propre ou de l'élaboration d'un projet, s'exprime tout de même en soi.

Dans le lexique bouddhiste, cette affirmation « to off yourself » prendra la forme de cette énigmatique formulation attribuée au maître zen Rinzai : *if you see the buddha on the road, kill the buddha*. Il y a un meurtre ; on invite la personne à une forme de préméditation d'un meurtre, si elle parvient à voir le bouddha. Toute méditation, ne serait-ce que de manière pratique, est préméditée. Toute écriture aussi. Ce qu'il s'agit d'entendre aussi ici, c'est qu'il est impossible de rencontrer le bouddha sur la route ou même Dieu, en l'occurrence. Il est en outre impossible de rencontrer l'esprit. Dans le cas du koan, une telle rencontre devrait se solder par un meurtre, mais puisqu'il est impossible de rencontrer le bouddha ailleurs qu'en soi, cela mènerait au suicide, ce qui n'est pas présupposé dans ce cas de manière littérale. On conseillait parfois aux étudiants du bouddhisme zen, au centre zen de Montréal, quand il passait la porte d'un zendo, de ne pas venir ici méditer. Dès qu'ils s'assoient pour méditer, tout était déjà gâché et raté, et ils persistaient pendant des jours et des jours dans cette erreur. Le problème demeure malgré tout essentiel : comment s'asseoir sans avoir l'intention de s'asseoir, comment écrire sans avoir l'intention d'écrire, comment être spontané sans avoir la volonté d'être spontané, comment méditer sans avoir ne serait-ce que brièvement prémédité cette action? La réponse à cette question, dirait un adepte du zen, se trouve dans le questionnement lui-même. Il est aussi possible de préméditer la non-préméditation de la spontanéité écrite. Cependant, il faudra prendre en considération ce que cette nouvelle façon de formuler implique. Car, si en effet on cherche à réduire le soi, à faire *table rase* de la personnalité pour écrire plus librement, sans être contaminé par les préférences du moi, ses intentions, ses volontés et ses désirs, alors on sera néanmoins contaminé par cette recherche de table rase. Le raisonnement demeure presque le même, peu importe l'angle d'approche qu'on utilise. Qui plus est, le soi étant enveloppé dans et par l'esprit, étant lui-même produit de l'esprit, de mon esprit, le

moi étant dans la conscience, le moi et le soi apparaissant dans ma conscience du *moment*, en ce *moment*, il est inévitable que le meurtre de soi au profit de ma spontanéité écrite, c'est-à-dire « to off myself » comme le dit Kerouac, va avoir un impact sur l'esprit lui-même, sur moi. Il y a en quelque sorte dédoublement de soi : l'un doit se faire bourreau et l'autre victime, mais l'un et l'autre ne sont pas que simple partie de l'esprit, chacun prétendant être totalité de l'esprit. Nous ne sommes pas des parties du tout, mais chacun des touts, disent-ils. Le moi qui veut être spontané et qui ne l'est pas, ainsi que le moi qui l'est, mais qui ne peut le savoir. Tous les deux revendiquent leur place comme tout. Ainsi, la guerre est déclarée. Chacun prétend être le tout spirituel et non une partie parmi tant d'autres. Cette guerre, Kerouac en a été un témoin de première ligne, arrivé au milieu du chemin du XXe siècle, en faisant sa quête spirituelle d'une écriture littéraire, au retour de la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, on retrouve des traces de visions du monde et de ces luttes intérieures en soi entre « différents moi », pendant la création ou le vécu spirituel, un peu partout dans le temps et l'histoire. Un détour par la pensée d'Augustin peut rendre compte de cette manière de concevoir la division et la séparation vécues dans la volonté d'être spontané. Vouloir être spontané signifierait tenter de détendre cette division en soi qui tend vers des directions opposées. L'être, spontané, serait autre chose, ce serait transcender cette tension avec l'attention, entendons ici *sans tension*. L'attention est la détente suprême. Notamment, vouloir être spontané reviendrait à dire que je ne veux pas réellement être spontané, car je ne peux avoir la volonté d'être spontané et être spontané, puisque la volonté et l'action sont en décalage. Ainsi, je veux une chose et je veux une autre qui contredit l'atteinte de cette première chose. Kerouac aura su tout au long de sa vie faire l'expérience de volontés contradictoires de la sorte, ce que la philosophie appelle « acrasie ». Plusieurs de ses textes rendent compte de ce combat qui se livre à l'intérieur de son devenir d'écrivain. Avec *Vanity of Duluo*, il fait un bilan des diverses tensions qui l'habitaient,

revenant aux années de football où il était appelé à devenir un joueur prestigieux, avant de se casser une jambe :

Still I say, what means it? You may say I'm a braggart about football, although all these records are available in the newspaper files called morgue, I admit I'm a braggart, but I'm not calling it thus because what was use of it all anyway, for as the Preacher sayeth: 'Vanity of vanities... all is vanity.' You kill yourself to get to the grave. Especially you kill yourself to get to the grave before you even die, and the name of that grave is 'success', the name of that grave is hallaballo boomboom horseshit. (Kerouac 2012b, 23)

Le suicide est de même dans ce cas considéré comme avant la mort, avant de mourir ; il ne s'agit pas du suicide au sens littéral. Plutôt, il est question de la mort dans le « succès ». Le succès est une tombe où on trouve la mort avant de mourir. Cette façon de présenter les choses ressemble à la directive « to off yourself » de *Doctor Sax*, mais ne répond pas à la même logique. Dans un cas, nous sommes dans l'immanence, au monde pour trouver notre place dans le monde, tandis que dans l'autre, il y a transcendance, tentative de transcender le connu de l'écriture prémâchée vers l'inconnu de l'écriture sans port d'attache. La fin de l'extrait présente en effet un autre moi, qui s'exclame spontanément : « hallaballo boomboom horseshit ». L'un s'appuie sur la trame narrative du roman et possède un propos sur la célébrité qui concerne la construction de l'image de Kerouac, tandis que l'autre moi transcende la narration en affirmant dans le présent de l'énonciation du narrateur ces mots comme exprimés sur le moment par un élan sonore. Ce n'est pas le même moi qui meurt dans le succès (de la représentation) et qui meurt dans la spontanéité (de la représentation). Tout n'est que vanité, même vouloir être spontané, pourrait-on conclure pour suivre le raisonnement de Kerouac dans son premier chapitre de *Vanity of Duluoaz*, formule inspirée. Néanmoins, le fait de pouvoir se tuer dans le succès, l'argent, les drogues, l'alcool, c'est-à-dire ne pas mourir figurativement, invite à penser qu'il est possible en soi d'annihiler le moi et de poursuivre à écrire et à vivre. L'atteinte d'un état second par un moyen ou un autre, rend envisageable le court-circuitage du moi. Comme les courts-circuits en électricité, ce dernier avec

le moi est rapide, intense et ponctuel. En d'autres mots, il n'est pas impossible d'être spontané, mais pour l'être, ce n'est pas du côté de la volonté qu'il faut chercher ou alors la volonté qui cherche doit agir soudainement de manière involontaire et trouver, un peu comme Picasso qui ne cherche pas et qui trouve malgré tout. Augustin propose en ce sens des réflexions ayant un écho avec la vision présentée ici. La pensée des deux volontés ou de la division en deux moi en soi soulève l'enjeu de comprendre comment cette volonté du moi, dans l'esprit, de ne plus être là, de ne plus être moi, d'être spontané, bref « to off myself », a un impact sur l'esprit lui-même, étant donné que ce désir et ce « suicide » a lieu dans l'esprit et non en réalité.

Les deux « moi » de Saint-Augustin et de Kerouac

Dans ses *Confessions*, Saint-Augustin a eu en effet, lui aussi, à se pencher sur ce problème de la division et de la séparation en deux moi, en deux volontés en un seul esprit, en un seul soi. Intéressant d'ailleurs de constater que ses remarques à ce propos apparaissent dans les parties précédant le fameux récit de sa conversion, dans le même chapitre. St-Auguste éprouve cette vive tension entre deux volontés avant de soudainement se sentir uni et en paix après l'expérience de sa conversion par les paroles de Saint-Paul. Toutefois, au préalable, il aura fait des réflexions philosophiques et religieuses expliquant la présence de deux volontés en lui-même, avant de s'unir par l'expérience de la conversion par la foi en la voix et les paroles de la Bible. Sa manière de présenter ce dédoublement est utile ici, puisqu'il s'agit d'un univers religieux que Kerouac connaissait bien et auquel il voue une croyance certaine et parfois délirante. Saint-Augustin résume de manière synthétique le vécu de cette division avant sa pleine conversion au christianisme. Au chapitre V du livre VIII, une autre volonté guidée par son amour pour Dieu fait son apparition :

J'avais bien une volonté de vous servir avec un amour tout pur, et de jouir de vous, mon Dieu, en qui seul se trouve une joie solide et véritable : mais cette volonté nouvelle qui ne faisait que de naître, n'était pas capable de vaincre l'autre qui s'était fortifiée par une longue habitude dans le mal. Ainsi j'avais deux volontés, l'une ancienne et l'autre nouvelle, l'une charnelle et l'autre spirituelle qui se combattaient, et en se combattant déchiraient mon âme.

(Saint-Augustin, 1993, 229)

Ainsi, l'unité de l'âme se divise par deux volontés, presque deux moi distincts, qui cherchent des choses opposées : l'un suit la volonté dans la chair visible et le monde physique, tandis que l'autre est guidé par Dieu dans le monde spirituel et invisible. Au chapitre IX du même livre, Saint-Augustin constate que le corps répond plus directement à l'esprit que l'esprit n'obéit à lui-même, l'esprit résiste à lui-même. Il finit ce chapitre par le constat suivant : « Ainsi il y a deux volontés en cette âme, parce qu'aucune des deux n'est pleine et entière, et que ce qui manque à l'une, est ce qui fait l'autre. » (Saint-Augustin 1993, 281) Il s'évertuera ensuite à critiquer les manichéens à propos de leur vision de ces deux volontés, bonne ou mauvaise. La position critique de Saint-Augustin s'articule autour de l'idée que ces volontés ne se divisent pas seulement selon une séparation morale entre le bon et le mauvais, le bien et le mal, mais selon une séparation qui concerne le tout et les parties. Ces deux volontés ne peuvent être « pleine et entière » chacune, sinon elles ne seraient pas au nombre de deux. En d'autres mots, une volonté pleine et entière est toujours *une et une seule*. Pourtant, il y a malgré tout l'expérience de deux volontés. Au cours de sa critique, poussant le raisonnement de ce dédoublement, il va même jusqu'à présupposer encore plus que deux volontés en se moquant des manichéens : « Et certes s'il y avait en nous autant de natures contraires que nous avons de volontés qui se combattent, il n'y en aurait pas seulement deux, mais plusieurs. » (Saint-Augustin 1993, 283) Cependant, Saint-Augustin revient toujours à l'unité de l'âme. L'âme est divisée seulement parce que je ne veux pas de manière pleine et entière, je ne suis pas complètement engagé dans ma volonté. Buber propose une acceptation similaire dans un chapitre du *Chemin de l'homme* : « [...] chaque œuvre que j'exécute d'une âme unifiée agit en

retour sur mon âme, agit dans le sens d'une unification nouvelle et plus haute ; chacune me conduit, quoique par divers détours, à une unité plus constante que ne l'était celle qui la précédait. » (Buber 2015, 32) Buber dit que l'unique moyen de faire un ouvrage d'une seule pièce passe par l'unification de l'homme. Mais cette unification doit traverser néanmoins des détours. Il y a donc division et chemin vers l'unité, dans les termes de Buber. Dans ses réflexions conclusives, avant le chapitre XI racontant la conversion, Saint-Augustin repose encore le problème autrement :

[...] et [je] demeurais ainsi dans l'incertitude, lorsqu'il me sembla que la chasteté continuait à me dire : « Fermez l'oreille aux discours impurs de votre chair toute terrestre afin de la mortifier. Elle vous représente des plaisirs ; mais ces plaisirs sont-ils comparables à ceux qui se trouvent dans l'accomplissement de la loi de Dieu? » Ce combat qui se passait dans mon cœur n'était que de moi-même contre moi-même. (Saint Augustin 1993, 287-88)

Il traduit donc cette division selon un combat de soi contre soi, de moi contre moi, comme si deux moi, déchirés par des volontés contraires se livraient un combat, sans toutefois, comme il le dit, être de natures différentes, ce qui est impossible selon lui. Somme toute, il ramène toujours le double à l'Un garanti par la vérité de Dieu. Même la chasteté s'adresse à lui et l'appelle à s'abstenir, à faire une ascèse des plaisirs de la chair, pour préférer les spirituels qui servent l'accomplissement de la loi de Dieu. C'est ensuite qu'advient sa conversion, après avoir entendu une voix l'inviter à prendre la Bible et la lire, après qu'il ait lu un passage de Saint-Paul qui venait reprendre l'exhortation à ne pas contenter et suivre les plaisirs de la chair. L'essence de sa réflexion réside donc autant dans la séparation entre des parties et le tout que dans ces parties elles-mêmes qui veulent en quelque sorte d'une mauvaise manière, n'étant pas toutes unies en une seule direction. Arrivé à la croisée des chemins, on ne peut pas prendre les deux chemins en même temps, c'est ainsi que cette pensée des deux volontés devient en outre une pensée de l'exercice et de l'orientation. L'exhortation et le temps de l'impératif ne visent pas l'obligation et l'obéissance, mais à guider, à diriger, à orienter.

Chez Kerouac, cette exhortation prend une forme semblable, mais au lieu de l'inviter à lire, elle lui dit d'écrire ; elle l'invite à décrire les craquelures du trottoir. Kerouac, son moi, prend une part active en réponse à l'exhortation de cette voix tierce, bien qu'il ne décrive pas, en fait, immédiatement après, les craquelures du trottoir, mais poursuit la narration en faisant le récit de ce qu'il faisait tout juste avant cette réalisation. Par ailleurs, à la place de chercher à résoudre cette tension entre deux volontés opposées qui s'orienteraient *par l'habitude* vers le mal ou *par Dieu* vers le bien, Kerouac gère deux volontés, deux moi, dont l'un serait inhibé et médiatisé, tandis que l'autre serait désinhibé et spontané. Dieu n'a pas de rôle ici. La spontanéité de l'écriture apparaîtrait au moment où l'esprit tue ce premier moi, pour laisser ce second s'exprimer sans qu'il soit censuré par l'autre. Ce n'est pas un meurtre définitif, car ce travail d'assassinat de l'ego est sans cesse à refaire à chaque fois. Cependant, *Doctor Sax* présente aussi un univers où le bien et le mal semblent être dans un combat sans merci. Il est intéressant que le motif de la craque dans les trottoirs revienne hanter la fin du roman sous la forme d'une grande fissure au centre de la ville : « It was an incident worth noting – that abyss cracking open. » (Kerouac 2012a, 131) L'abîme laisse aussi apparaître un énorme serpent qui mènera un combat contre les colombes et le docteur Sax (Kerouac 2012a, 214). À la fin, quand le serpent géant est vaincu, docteur Sax s'étonne : « 'I' be damned,' he said with amazement. 'The Universe disposes of its own evil!' » (Kerouac 2012a, 219) L'univers lui-même résout la division, la séparation entre le bien et le mal. Tout ce qui tourne autour de l'un revient à l'un. Docteur Sax vient en fait à l'instant de voir un oiseau s'envoler avec le serpent dans le ciel : « The sky is too bright, the sun is too mad, the eye can't follow the grand ecstatic flight of Bird and Serpent into the Unknown – » (Kerouac 2012a, 219) Que ce soit par l'incipit ou la disposition de ces images finales, *Doctor Sax* se construit autour d'une vision du monde organisée par les fissures. Le monde est à la fois un et fragmenté, à la manière de la vision de l'humain d'Augustin, où la même personne peut avoir l'esprit habité par deux moi, même s'il récuse certains

aspects gnostiques de cette position. Chez Kerouac, dans l'univers littéraire, l'imaginaire se forme souvent par une sorte de triptyque creusé par un abîme. Dans l'exemple de l'oiseau qui part avec au bec le serpent géant, les yeux suivant la scène et le mouvement de l'oiseau se perdent dans l'inconnu, l'oiseau devenant indéterminé dans l'immensité du ciel. Les rivières traversent aussi ce monde fantasmé de *Doctor Sax*, sous la forme de deux rives laissant couler un cours d'eau : un creux permettant à l'écoulement d'unir les deux rives et de se déplacer entre les rives. C'est une façon récurrente de représenter l'espace physique et l'espace intérieur pour Kerouac³². Ainsi, ce monde microscopique des craquelures des trottoirs prend son essor et contamine tout l'imaginaire macroscopique de *Doctor Sax*. Surtout, il montre une conception de l'univers intérieur. L'humain vit ce dédoublement et la relation qu'il entretient avec ce double moi engage la possibilité de la spontanéité. Parce qu'il y a séparation et division, il y a possibilité d'union, mais comme le rappelle Buber, cette unité n'est jamais définitive (Buber 2015, 32), le problème dogmatique est en ce sens dans la valeur de totalité définitive accordée à cette unité. Toutefois, un dernier élément de l'exhortation de l'incipit mérite encore une attention soutenue, dans sa relation avec ce qui vient d'être dit. S'inspirant d'Augustin, dont le propos est de montrer comment ces deux volontés se dissolvent en Dieu, on se demande alors comment dans une conception laïque de l'expérience d'écriture, l'esprit parviendrait-il à unir les deux moi, si ce n'est pas par un dieu. Il ne s'agit pas d'une dialectique à proprement parler. Il ne s'agit pas de résoudre la tension entre les deux dans une synthèse. Kerouac, qui est inspiré en outre par le bouddhisme, sera en fait mieux servi par un prisme d'analyse s'inspirant cette fois de la pensée zen, pour comprendre ce troisième terme d'esprit, dont l'assimilation à Dieu et au Saint-Esprit n'est pas aussi facile que chez Saint-Augustin

³² On se rappellera au passage cette citation de *Some of the Dharma* au chapitre I de la présente thèse, dans la section « L'angle et la langue du chemin », où Kerouac se décrivait comme une rivière et traduisait précisément cette conception des deux rives de sa personnalité qu'il nommait au singulier pluriel « my personality-shores » (Kerouac 1997, 183)

ou Buber, précisément parce que Kerouac écrit de la littérature et ne fait pas de philosophie ou de la théologie. D'ailleurs, malgré l'allégeance avérée de Kerouac envers le christianisme, son écriture, elle, laisse plus de doute sur la résolution de cette quête. Il s'agit bien d'une quête spirituelle. Cependant, ce que cherche Kerouac avec cette quête est pour le moins incertain. Il est question de l'esprit, de l'esprit qui se cherche dans l'écriture, dans les traces de l'écriture, mais cet esprit, comment le concevoir puisqu'il n'est pas là?

À propos de l'esprit en littérature : le petit et le vaste

Big mind is something to express, not something to figure out. Big mind is something you have, not something to seek for.
(S. Suzuki 2005, 90)

Jusqu'à maintenant, dans l'articulation de mon propos, « mind » n'a pas été exploré encore dans sa résonance anglaise, mais a assez systématiquement été traduit de manière univoque en français par « esprit ». Cependant, le sens français ne contient pas une portée aussi vaste que dans la langue anglaise. Un petit détour par sa signification est ici de mise, notamment puisque le mot phare « mind » contient le sens de *l'esprit* et du *spirituel* dans cette thèse et pour Kerouac. Le mot « mind », issu du latin *mens*, a beaucoup plus de résonance et de significations dans de nombreux usages anglophones. Le français « esprit » se trouve énormément figuré et personnifié, l'esprit ayant presque toujours implicitement la forme d'une personne ou d'une figure (nous dirons des esprits pour désigner des êtres qui s'apparentent aux fantômes), tandis que l'anglais « mind » se retrouve dans de nombreuses expressions et est beaucoup plus polyvalent, multiforme. Il ne mène pas qu'à la figuration. L'expression de *Doctor Sax* « Let your mind off yourself » renvoie ainsi à la fois à l'idée d'éteindre l'esprit et de tuer le moi à l'aide de l'esprit. L'esprit, presque naturellement, si on le laisse faire, abattra le moi. Tel que mon argumentaire le précise, cela

signifiera que l'esprit peut interférer, agir, tuer une part de soi-même, il peut porter au mutisme cette part de soi qui désire censurer, qui désire agir, qui veut, qui a une intention, par une double censure, une double négation ou par une passivité active et soutenue, à la manière de l'attention qui ne fait rien, mais qui est présente. Or, le mot « mind » ne se traduit pas seulement par *esprit*, on y entend aussi le mental et la pensée. Il n'y a pas que le spirituel, la raison et le religieux qui sont en jeu. Tout l'univers intellectuel et le monde de la conscience aussi peuvent entrer dans la logique de cette formulation. La pensée d'Augustin permettait de comprendre l'agencement de l'esprit et des *ego* dans le contexte du christianisme, mais Kerouac a de plus beaucoup emprunté au bouddhisme. C'est dans l'expression de ce dernier que j'irai puiser un nouveau sens de *Mind* qui permette d'envisager selon une autre perspective la nature de cette spontanéité littéraire véhiculée par l'esprit vide qui assassine.

De manière heuristique, on peut se référer à la conception du maître zen Shunryu Suzuki entre *Small Mind* et *Big Mind*, conception qui est ingénieuse en elle-même, dont la portée atteint par ailleurs ce qui est vécu dans l'immédiat, ce qui permet de se figurer comment apercevoir la spontanéité à partir d'un autre point de vue. Le livre *Zen Mind, Beginner's Mind* est un recueil de différents « talk » (*teishos*) que Suzuki donnait durant des retraites de zazen (méditation assise de tradition zen). L'idée centrale qui traverse ses paroles est celle de l'esprit du débutant ou de la pensée du débutant. Il décrit la fraîcheur avec laquelle on perçoit et vit une chose nouvelle. L'esprit zen serait essentiellement l'esprit du débutant. Quand on débute en quelque chose, peu importe ce que c'est, il y a une curiosité, une vitalité, une énergie en jeu, un dynamisme qui nous anime. La pratique du zen vise à garder éveillé cet esprit, à l'éveiller sans l'appuyer sur quoi que ce soit, pas même sur le fait de la première fois, qui n'est jamais vraiment première, pas même sur un texte, pas même sur le corps ou l'esprit. On voit ici un autre sens de *mind* traduit par « esprit ». C'est ce qui rapproche plus d'expressions comme l'*esprit de la lettre* ou de l'*esprit du temps*, par exemple.

Ce n'est pas un privilège de l'humain, mais de l'univers entier. Suzuki dévoile cet esprit dès l'introduction :

In Japan we have the phrase *shoshin*, which means "beginner's mind." The goal of practice is always to keep our beginner's mind. Suppose you recite the Prajna Paramita Sutra only once. It might be a very good recitation. But what would happen to you if you recited it twice, three times, four times, or more? You might easily lose your original attitude towards it. The same thing will happen in your other Zen practices. For a while you will keep your beginner's mind, but if you continue to practice one, two, three years or more, although you may improve some, you are liable to lose the limitless meaning of original mind.

For Zen students the most important thing is not to be dualistic. Our "original mind" includes everything within itself. It is always rich and sufficient within itself. You should not lose your self-sufficient state of mind. This does not mean a closed mind, but actually an empty mind and a ready mind. If your mind is empty, it is always ready for anything; it is open to everything. In the beginner's mind there are many possibilities; in the expert's mind there are few. (S. Suzuki 2005, 21)

L'esprit du débutant est un esprit prêt et une attitude ouverte à l'ouverture de l'être, pour parler comme Heidegger. En récitant et récitant, en lisant et lisant, en écrivant et écrivant, dans la durée et l'habitude, cet esprit se perd, nous dit Suzuki. Or, le but est de s'orienter à sens inverse ou à sens renversé, à rebours et la tête en bas : devenir expert du général, devenir toujours débutant, même en tant que spécialiste, même en tant qu'intellectuel, même en tant que maître, même en tant qu'écrivain. Il s'agit de garder le plus grand nombre de possibilités ouvertes, l'infinité elle-même, même si l'on choisit une possibilité aux dépens des autres. À travers tous ses *teishos*, il suit cette direction du retour à l'origine de la pensée du débutant. Peu à peu se dégage la différence entre le *small mind* (parfois appelé *monkey mind*) et le *big mind*. Il précise la différence :

The true understanding is that the mind includes everything; when you think something comes from outside it means only that something appears in your mind. Nothing outside yourself can cause any trouble. You yourself make the waves in your mind. If you leave your mind as it is, it will become calm. This mind is called big mind.

If your mind is related to something outside itself, that mind is a small mind, a limited mind. If your mind is not related to anything else, then there is no dualistic understanding in the activity of your mind. You understand activity as just waves of your mind. Big mind experiences everything within itself. Do you understand the difference between the two minds: the mind which included everything, and the mind which is related to something? Actually they are the same thing, but the understanding is different, and your attitude towards your life will be different according to which understanding you have. (S. Suzuki 2005, 34-35)

Ces deux *minds* traduisent deux attitudes et deux compréhensions de l'esprit. Le *big mind* est l'espace vaste lui-même ; il est le lieu où a lieu le meurtre du moi ou plus précisément le suicide répété de mon *moi*, du moi de l'écrivain. Il ne prend même pas la forme d'un lieu. C'est dans le *small mind* que le lieu advient, qu'il y a possibilité d'expérience. Le *small mind* réfère plutôt à un esprit attaché à son objet, portant des œillères l'empêchant de voir l'ensemble et la problématique. Ce sont les deux moi de Saint-Augustin, divisés par des objets différents. Dans la conception de Suzuki, le *big mind* signifie en quelque sorte le bouddha ou Dieu, mais le *big mind* est intérieur, il est en soi³³. Or, Suzuki indique que les deux *minds* sont la même chose, selon deux perspectives différentes : l'un inclue et englobe toute chose, tandis que l'autre s'accroche à une seule chose. Le *small mind* viendra ainsi se dissoudre dans le *big mind*, non qu'il soit composé de deux choses différentes, de substances différentes, puisque les deux sont l'eau, mais les vagues du *small mind* meurent dans l'étendue d'eau, dans l'informe du *big mind*, comme du sel. Laisser ton esprit te tuer dans l'exercice de l'écriture, ce n'est pas laisser l'esprit se détacher de soi. On le comprend bien ici, c'est impossible. Au contraire, c'est laisser le moi se perdre et mourir dans l'esprit, le moi résiste habituellement à se déformer, à s'étendre sur la grève et revenir dans l'informe de la profondeur de l'océan³⁴. Le moi veut garder sa forme à la surface. La spontanéité écrite tue le moi,

³³ La présentation de ces deux *mind* peut encore être traduite par les mots de Pierre Hadot. Le philosophe spéculait sur des niveaux du « moi » inspiré par la lecture de Plotin dont il est aisé de voir les liens avec les pensées de Suzuki et de Saint-Augustin : « Je distinguerais trois niveaux « plus un » ; les trois niveaux sont, d'abord, celui de la conscience sensible, où le moi se comporte comme s'il se confondait avec le corps ; puis, celui de la conscience rationnelle, où le moi prend conscience de lui-même comme âme et comme réflexion discursives ; et, enfin, le niveau de la conscience spirituelle, dans lequel le moi découvre que finalement il a toujours été, inconsciemment, Esprit ou Intellect, et dépasse ainsi la conscience rationnelle, pour atteindre à une sorte de lucidité spirituelle et intuitive, sans discours et sans réflexion. [...] J'ai dit trois niveaux, plus un, car l'expérience mystique représenterait un niveau différent. Dans l'expérience mystique de l'Un, ce vrai moi dépasse son état d'identification avec l'Esprit et parvient à un état d'unité et de simplicité absolues. » (Hadot 2001, 140) Si l'on comprend bien les distinctions d'Hadot et de Suzuki, les deux premiers niveaux du moi correspondraient au *small mind*, tandis que les deux derniers niveaux au *big mind*.

³⁴ Pour puiser dans une autre source textuelle, il faut voir sans conteste ici la proximité de cette conception avec ce que Freud appelle à la suite de son ami Romain Roland un « sentiment océanique » : « Sentiment qu'il appellerait volontiers la sensation de l'« éternité », sentiment comme de quelque chose de sans frontière, sans borne, pour ainsi dire « océanique ». Selon lui, ce sentiment est un fait purement subjectif, pas un article de foi ; aucune assurance de

car il n'a plus de consistance, l'espace d'un instant, devenant l'espace même où il prend naissance ; la page reste blanche sous l'écriture. Elle demeure tout de même problématique, car elle est écrite, cette spontanéité ; elle laisse des traces sur la grève, comme si un château de sable résistait à la marée. Dans la pensée de Suzuki, le *big mind* ne peut être marqué d'aucune sorte, il ne laisse aucune trace sur quoi que ce soit : « When you do something, you should burn yourself completely, like a good bonfire, leaving no trace of yourself » (2005, 62-65). Pourtant, la littérature laisse une trace, et c'est à travers elle que l'on envisage la spontanéité de celui ou celle qui écrit, après coup. En fait, l'idée de littérature en tant qu'ensemble d'œuvres à lire et à étudier ne vit en fait que dans l'« après-coup », sauf pour de rares exceptions dont la performance est *in situ*. Le *small mind* ne peut donc pas être entièrement évacué. De toute façon, d'ailleurs, l'idée de Suzuki ou de la spontanéité écrite n'est pas de détruire le *small mind* pour toujours, du moins pas selon une perspective laïque qui ne vise pas l'éveil religieux, mais bien de le vivre ponctuellement, pendant la création. Ainsi, le *small mind* a aussi sa place. On le traduit souvent dans le lexique bouddhiste par le *monkey mind*. Il est à la manière du singe qui saute de liane en liane, entre le passé et l'avenir, toujours agité, incapable d'être au présent. Il s'agit aussi du singe qui se contemple dans l'étang et cherche à attraper son reflet. De son côté, le *big mind* est l'eau ou le ciel où se désintègre toute forme, où se réfracte l'image de la lune devant laquelle passe les nuages.

Kerouac avait une vision semblable de *mind* dans son esprit et à travers ses textes, avant et pendant sa découverte du bouddhisme. Au livre III de *Doctor Sax*, à l'époque où *On the Road*

survie personnelle ne s'y rattache, mais il est la source de l'énergie religieuse, qui est captée, dirigée dans des canaux déterminés et certainement même absorbée en totalité par les diverses Églises et systèmes de religion. Sur la seule base de ce sentiment océanique, on est selon lui en droit de se dire religieux, alors même qu'on récuse toute croyance et toute illusion. » (Freud 1995, 5-6) Bien qu'il soit sceptique face à ce sentiment océanique du point de vue psychanalytique, la formulation de ce sentiment par son ami le confronte tellement qu'il se sert de ce doute initial pour reprendre ensuite l'exposé des derniers développements de la théorie psychanalytique. Dans tous les cas, le *sentiment océanique* traduit fort bien ce vers quoi pointe l'expression *big mind* chez Suzuki. C'est aussi l'espace vaste du ciel, comme si deux océans se rencontraient, comme deux visages chez Lévinas.

prend son essor, rappelons-le, le personnage du petit Jack se retrouve encore à vouloir décrire devant un mur de briques rouges, caractéristiques de la ville industrielle de Lowell.

There stands a great red wall of mystery – I get hungup looking at a speck of dust on a marble in a corner, my mind is blank, suddenly I remember when I was a little kid of five on Hildreth I used to make the Great Bird pursue the Little Man, the Little Man is running on two fingers, the Great Bird who has come out of eternity swoops down from heaven with his finger-beak and lowers to pluck him up... my eyes rounden in the silence of this old thought-unphotographable moment – ‘Mende moi donc cosse qui arrive (I wonder what’s happening)’ I’m saying to myself
(Kerouac 2012a, 98)

Kerouac décrit ici son esprit qui ne parvient pas à décrire la scène, pris par un vide soudainement. Un souvenir de son enfance s’entremêle soudain à ce vide de l’esprit. Le moment ne peut être photographié et pousse à l’étonnement. Comment traduire ce genre d’expérience? Quand le *small mind* se dissipe, le sujet perd son objet et se perd lui-même, il s’égare dans l’immensité de l’esprit infini et vide. C’est l’idée qui anima l’écrivain au moment critique de l’intensité de son écriture, quand il repensa son rapport à l’écriture au milieu des années 50. Kerouac reprendra cette idée dans le lexique bouddhiste aussi, à la fin des années 50, ces deux périodes se chevauchant d’une certaine manière, avec la composition de *The Dharma Bums* et de *Desolation Angels*, qui relate des moments de la vie de Kerouac, quelques années après les aventures de *On the Road*. Dans *Desolation Angels*, il parvient à plus de profondeur dans la description de ce *big mind*, profondeur qui lui est insufflée par son contact avec le bouddhisme, faisant l’expérience de la solitude sur le mont Hozomeen, sur la côte ouest-américaine.

– Even Hozomeen’ll crack and fall apart, nothing lasts, it is only a faring-in-that-which-everything-is, a passing-through, that’s what’s going on, why ask questions or tear hair or weep, the burble blear purple Lear on his moor of woes he is only a gnashy old flap with winged whiskers beminded by a fool – to be *and* not to be, that’s what we are – Does Void take any part in life and dead?

[...]

No clock tick, no man yearn, and silent will be the snow and the rocks underneath and as ever Hozomeen’ll loom and mourn without sadness evermore – Farewell, Desolation, thou hast seen me well – May angels of the unborn and angels of the dead hover over thee like a cloud and sprinkle offerings of golden eternal flowers – That which passes

though everything has passed through me and always through my pencil and there is nothing to say – The little firs will be big firs soon.
(Kerouac 1995a, 5, 71)

La conception de Kerouac prend tout son élan de l'expérience et du vocabulaire du bouddhisme. Ce qui est tout, le vide, le *big mind*, est en outre ce qui passe à travers toute chose. Il y a une traversée constante. Cela passe à travers moi et à travers lui, à travers vous. Cela passe toujours à travers le crayon. En contraste avec ces autres affirmations, cet ajout du « always » pour caractériser son écriture donne même une intensité plus grande. Cela passe à travers tout, mais surtout *toujours* à travers son crayon. C'est la quête de son écriture, exprimer ce « passing-through-everything ». Il n'y a rien de plus à dire, son écriture a déjà tout dit, semble-t-il avancé. Son écriture vise à transmettre ce qui passe à travers toute chose, ce qui est *et* n'est pas. Le « ou » de Shakespeare devient un « et » dans cet esprit. L'interrogation devant le crâne, devant la mort et le suicide, n'est pas une opposition exclusive entre être ou ne pas être. Il s'agit bien de la juxtaposition inclusive : comment être et ne pas être en même temps? Il n'y a rien à dire et rien à écrire, et Kerouac dit et écrit. Là est la question, la question de la spontanéité littéraire surtout, en des termes spirituels. Être et ne pas être, c'est la situation limite, le dépassement des limites, auquel invite le désir de spontanéité, car quand l'esprit tue le moi pour coïncider immédiatement avec la réalité, l'esprit se modifie lui-même : il est et il n'est pas en tant que moi. Cependant, on peut aussi prendre le cadre et renverser la réflexion, c'est-à-dire reprendre cette méditation à partir d'un corpus spirituel où le littéraire contamine l'esprit. Un passage par des textes à forte tendance bouddhistes engage une explicitation de ce qui a été traité dans cette section.

Le zen, les marionnettes et l'écriture

Kerouac ne fait pas exception parmi les littéraires intéressés par ces questions spirituelles, il explicite plutôt ce qui était en germe un peu partout dans le passé et met l'exercice de l'écriture au cœur de ses préoccupations. Un recueil de textes sur le bouddhisme zen aura su comprendre ce vaste cadre du spirituel au-delà des frontières du religieux. Dans le texte intitulé *The World of Zen : An East-West Anthology*, Nancy Wilson Ross assemble une série de textes issus de la tradition zen et d'ailleurs, pour créer une anthologie fort fascinante. Cette anthologie fut d'ailleurs publiée du vivant de Kerouac. On y rencontre et peut en outre y lire le texte *The Marionette Theatre* écrit par l'écrivain allemand Heinrich Von Kleist. La présence de ce court récit au sein d'une anthologie sur le bouddhisme pourrait étonner. Dans la section « The Archer, The Judoka, Puppets, Swords, and a Tame Bear », on retrouve quelques textes du cadre de la tradition moderne zen permettant d'envisager l'esprit zen, mais regroupés autour de ce texte de Kleist qui ne figure pas habituellement au palmarès des écrits du bouddhisme. Ross introduit le chapitre en précisant la place centrale de ce texte littéraire : « The following excerpts bear an interesting relationship not only to each other but to an early nineteenth-century German classic, *The Marionette Theatre*, by Heinrich von Kleist, which is the fourth of five examples I have arbitrarily placed together to illustrate such Zen attributes as “constant awareness” and “obedience to the nature of things.” » (Ross 2004, 289) On voit déjà ici par les termes « attention constante » et de « nature de toute chose », la proximité avec ce que Kerouac emprunte et s'approprié dans le bouddhisme en écrivant sur la traversée-de-toute-chose. Dans ce passage, Kleist devient ainsi un exemple occidental, de notions propres à la pratique et à la philosophie de l'Est et du bouddhisme. D'ailleurs, Kleist n'est pas seul, le premier texte en file, celui à propos de l'archer, raconte l'expérience d'un Européen essayant d'apprendre l'art du tir à l'arc au Japon. Eugen Herrigel doit lui aussi se confronter à une

vision du monde pour le moins surprenante, dont la signification croise la question de la spontanéité.

One day I asked the Master: "How can the shot be loosed if 'I' do not do it?"
"It shoots," he replied.
"I have heard you say that several times before, so let me put it another way: How can I wait self-obliviously for the shot if 'I' am no longer there?"
" 'It' waits at the highest tension."
"And who or what is this 'It'?"
"Once you have understood that, you will have no further need of me. And if I tried to give you a clue at the cost of your own experience, I would be the worst of teachers and would deserve to be sacked! So let's stop talking about it and go on practicing."
(Ross 2004, 90)

L'archer doit atteindre la cible sans tirer la flèche par lui-même. Le Je ne devrait pas intervenir dans le processus menant au tir. Herrigel s'entraîne et s'entraîne jusqu'à parvenir à lâcher la flèche sans qu'il ait véritablement lâché par lui-même, avec son « ego ». Le maître s'exclame que c'est *ça* qui a tiré! Cette expérience de Herrigel traduit bien l'esprit de la spontanéité dans la vision du bouddhisme. D'autres textes viendront s'ajouter à celui-ci : l'exemple du judo, où le corps à sa propre intelligence et sa propre souplesse, qui demande le moins de pensées possible ; l'exemple de l'épée pour les samouraïs, de celui qui manie son épée au rythme des déplacements de son adversaire sans penser. Dans ce texte sur le maniement de l'épée, l'auteur commence à introduire l'idée qui sera développée dans le texte de Kleist, sans que les textes soient reliés d'aucune sorte par des lectures réciproques. Shigeyoshi y compare les deux esprits (de la spontanéité) dans le jeu des marionnettes et le maniement de l'épée : « I sometimes feel that when the marionette master puts his mind wholly into the play his state of mind attains something of the swordsman's. He is then not conscious of the distinction between himself and the doll he manipulates. The play becomes really an art when the master enters into a state of emptiness. » (Ross 2004, 293) Cet état de non-distinction entre le sujet et l'objet, c'est aussi ce que décrit le texte de Kleist, mais sans

jamais employer la terminologie du bouddhisme. Cela montre bien que l'idée va au-delà du concept ou de l'époque, même si elle y est inscrite et figurée.

Le théâtre de marionnettes raconte les échanges entre deux personnages à propos d'une conception toute particulière véhiculée par l'observation du théâtre de marionnettes et de la relation entre la marionnette et le marionnettiste. Ce qui surprend d'abord un des interlocuteurs, c'est que l'autre, qui décrit sa vision des choses, semble proposer une vision où la marionnette deviendrait le maître du danseur, comme si une chose inanimée pouvait nous apprendre plus sur la grâce du mouvement de la danse que le danseur lui-même (Ross 2004, 294), comme si — par extension — l'écriture pouvait nous apprendre plus sur nous-mêmes que nous-mêmes. Mr. C..., celui qui présente cette position de la grâce de la marionnette, déploie une série de remarques pour faire valoir sa pensée dans l'esprit de son interlocuteur dubitatif. Peu à peu apparaît l'argument selon lequel les seuls à pouvoir rivaliser avec la grâce des marionnettes faites de matière sont les dieux, reléguant les humains au troisième rang, plutôt qu'à celui d'intermédiaire entre la matière et l'esprit, comme on le voit souvent en philosophie. Le dialogue se conclut sur une remarque de Mr. C... qui résonne avec le propos de ce chapitre :

[...] two lines intersect, separate and pass through infinity and beyond, only to suddenly reappear at the same point of intersection. As we look in a concave mirror, the image vanishes into infinity and appears again close before us. Just in this way, after self-consciousness has, so to speak, passed through infinity, the quality of grace reappear ; and this reborn quality will appear in the greatest purity, a purity that has either no consciousness or consciousness without limit ; either the jointed doll or the god.
(Ross 2004, 298)

Ainsi, une présence entièrement infinie ou une absence complète s'équivalent selon cette conception. L'absence de moi dans l'esprit équivaut à la grâce divine qui est partout. Ce passage et cette traversée par l'infini, le vide, l'inconscient, bouddha, dieu, quoi que soit son nom, selon la

« *methodos* »³⁵, la vision et le lexique que l'on préconise, traduisent l'expression de la spontanéité elle-même. L'écriture ici fait office de marionnette ou de dieu. Ou pour préciser l'image un peu plus à l'aide d'un autre style de théâtre japonais, ce serait proposer que l'humain comme au théâtre de bunraku devienne une ombre derrière son écriture ou une lumière qui fasse de l'ombre à son écriture, selon la perspective que l'on adopte. Dans tous les cas, être spontané en littérature est possible, mais implique être habité par cette problématique, à notre insu ou non, c'est une tension qui demande de l'attention et qui ne peut être perçue que si nous sommes nous-mêmes spontanés. Ce problème chez Kerouac resurgit de manière explicite ponctuellement tout au long de sa vie littéraire : comment l'écrit peut-il traduire la spontanéité sans nécessairement la représenter? Ce qui est investigué dans le cadre de cette thèse, c'est cette part implicite qui contamine toute son œuvre aussi, ce qui distingue l'écriture spontanée de la spontanéité écrite, qui traduit l'ambiguïté foncière de ce désir et ce fantasme littéraires, dont la source spirituelle n'est pas sans ouvrir une zone de dialogue entre des domaines et des champs de recherche et de création qui ne sont pas régis par l'institution scientifique, religieuse ou littéraire. Dans le prochain chapitre, il sera précisément question d'une œuvre posthume de Kerouac, ayant quelque peu été épargnée par l'édition, du moins en partie, traduisant avec intensité le travail spirituel que Kerouac faisait par son écriture. À la première page de *Some of the Dharma*, d'ailleurs, Kerouac reprend les quatre nobles vérités bouddhistes dont la première rappelle que *la vie est souffrance* et dont la deuxième précise que cette souffrance provient du désir, le désir même d'exister, qui divise l'humain. La libération de cette souffrance proviendrait de la traversée du sentier octuple bien connu. La voie ici a donc 8 chemins.

³⁵ Voir la note 27 pour un rappel de l'étymologie du mot « méthode ».

Sur cette première page, parmi les transcriptions de principes divers du bouddhisme, apparaît une citation de l'Écclésiaste, chapitre 3, verset 11 : « He hath set the world in their heart, so that no man can find out the work that God maketh from the beginning to the end » (Kerouac 1997, 3). Dans ce chapitre, l'auteur de l'Écclésiaste renvoie au fait qu'il y a un temps pour tout, pour tuer et pour guérir, pour détruire et pour bâtir. Le passage que cite Kerouac concerne ce temps et ce monde, ainsi que la volonté de Dieu. Tout en ayant mis en l'humain le temps et le monde dans lequel il y a un temps pour tout, Dieu n'aurait pas révélé ce qu'est le sens du début et de la fin de cet univers et de soi. Dans cette sorte de « syncrétisme » entre la Bible et les grandes lignes du bouddhisme, le choix de l'Écclésiaste par Kerouac n'est pas anodin. La vision de l'Écclésiaste se rapproche dans plusieurs passages du bouddhisme. Or, l'extrait que cite Kerouac laisse songeur par rapport à la question de la spontanéité. Il y a un temps pour tout, mais le début et la fin des temps ne sont pas révélés. Il y a un temps de la spontanéité, qui n'est pas une révélation du début ou de la fin, mais du processus lui-même. Il s'agit de sortir de l'emprise de l'attente de la révélation. En littérature, la trame historique et temporelle a plutôt suivi un cycle d'attentes de la révélation à travers le sens du texte et des textes. Ce qu'ouvre Kerouac comme perspective avec *Some of the Dharma*, s'inscrivant pleinement dans la perspective de la spontanéité écrite articulée ici, c'est la sortie d'une quête de l'issue, au profit d'une vision essentiellement axée sur le cheminement lui-même et non la quête. L'issue est le chemin. À la manière du *big mind* et du *small mind*, ce n'est pas dire qu'il n'y a pas de quête qui guide le cheminement, c'est changer l'attitude spirituelle et littéraire. Ou bien c'est voir la littérature comme une boussole, ou bien c'est concevoir les pôles magnétiques eux-mêmes en écrivant et en lisant. Kerouac préférait créer le magnétisme au lieu de le représenter et de le singer.

Chapitre III – Les carnets laïques du chemin spirituel

Les « notes » de *Some of the Dharma*

Chaque religion est seule vraie, c'est-à-dire qu'au moment qu'on la pense, il faut y porter autant d'attention que s'il n'y avait rien d'autre ; de même chaque paysage, chaque tableau, chaque poème, etc. est seul beau. La « synthèse » des religions implique une qualité d'attention inférieure.
(Weil 1999, 848)

L'origine est le chemin lui-même. C'est d'un autre voyage de Kerouac dont il sera question ici, non pas le voyage mis en scène dans l'écriture, non pas la traversée des langues, non pas les déplacements sans fin de l'exercice de la spontanéité écrite, mais plutôt le voyage de la mise en scène de l'écriture elle-même à *travers* elle-même, c'est-à-dire le processus de l'écriture d'un carnet laïque et littéraire en tant qu'exemple et expression d'un chemin spirituel. Si le mariage ou le syncrétisme n'est pas souhaité dans le domaine des religions, tel que l'affirme Weil, ainsi que dans les sphères universitaire et intellectuelle, qu'il est préférable de prendre chaque religion et chaque conceptualisation du monde seul, à la manière d'une œuvre d'art, alors la découverte du bouddhisme par Kerouac et son exploration de ses significations avec l'écriture apparaît comme une entreprise à lire, à analyser et à comprendre avec le plus de rigueur possible. L'écriture déplace sans fin l'esprit et ne peut ni le saisir ni le dire, mais une expression se manifeste tout de même. Voilà le paradoxe qui se manifeste sous nos yeux tel le fil rouge de l'aventure littéraire. Comment le *littéraire* parvient-il à traduire le spirituel si ce dernier ne peut être exprimé? Cette question a ses droits (et aussi ses devoirs) au-delà du problème du mysticisme ou de la transcendance dans le cadre religieux. C'est précisément dans la littérature qu'il devient envisageable de se figurer cette

question sans le mysticisme, bien que le mysticisme aura toujours sa place en littérature pour exprimer le plus directement possible cette ambiguïté. La poésie mystique le montre bien. Qu'on parle de mysticisme, de voyage spirituel, d'expérience intérieure, de la raison du cœur, de la nuit obscure, du *dao*, du tao, de dieu, de l'ultime, de l'absolu, du transcendant, avec la majuscule ou la minuscule, de déplacements sans fin de l'esprit sans substance, du vide, de l'amour, tous ces noms et ce qu'ils pointent et signifient comme traversée se sont articulés autour de l'écriture. Il est évident que leur origine ne provient pas uniquement du scriptural, étant donné la place importante de l'oralité dans les premiers soubresauts de l'humanité, mais ils nous parviennent maintenant presque tous à travers l'écriture. Dans la majorité des cas, il s'agit de textes de nature littéraire et poétique. Les grandes figures des religions et de la philosophie n'écrivaient pas pourtant. Bouddha, Lao Tseu, Socrate et Jésus n'auraient, semble-t-il, laissé aucun texte. Or, leur pensée et leur vision, passant au sein de maintes et maintes médiations, nous sont maintenant transmises par voie textuelle. Si le thème et le sujet de ces médiations, de ces déplacements, de ces exodes, de ces voyages, a habité les histoires les plus multiples de la littérature, occupés plusieurs universitaires et critiques en tous genres, il est plus difficile de trouver des explorations de ce qui, par l'écriture littéraire, supporte et transporte les écrits spirituels, religieux et philosophiques. Qu'est-ce qui rend le spirituel aussi vivant à travers l'écriture littéraire? Ici, on procèdera en quelque sorte par un questionnement inversé de l'hypothèse qui précède : comment un écrivain laïque, Kerouac, bien qu'il se réclame d'un renouveau spirituel et religieux, parvient-il à exprimer une quête spirituelle dans un langage laïque? Ce que Kerouac cherche à proposer, au-delà de son approfondissement du lexique et des conceptions du bouddhisme, c'est de permettre un déplacement, un voyage de ce lexique, de ce savoir, de cet esprit de la vision et de la lettre de cette pratique orientale vers l'Amérique, d'est en ouest. Il ne sera plus maintenant question uniquement de transports entre les langues et entre l'immédiat et le médiatisé dans sa recherche de la spontanéité, mais bien entre les sphères

religieuses, philosophiques et littéraires par son écriture de carnets et son exploration de la forme elle-même de l'écriture. Le grand carnet laïque du chemin spirituel de Kerouac, intitulé *Some of the Dharma*, laisse place à une réflexion riche et profonde à ce propos. On traitera ici de comment l'écriture sous toutes ses formes est au service de ces transports et de ces déplacements orientant la quête spirituelle.

Some of the Dharma est un carnet littéraire de notes spirituelles, ainsi qu'un texte prosélyte à forte tendance bouddhiste, un journal écrit pour soi et pour autrui, un texte littéraire, un recueil d'exploration des polymorphismes de l'écriture, une œuvre d'art à part entière, qui emprunte en outre à l'art visuel, presque un objet d'art. Le premier constat à son propos doit être qu'il paraît difficile d'en donner une définition et une caractérisation qui puissent englober tout ce que l'œuvre contient de novateur, d'atypique et d'unique, car elle n'entre pas dans une catégorie de genre déjà connue. C'est un texte absolument inusité dans le corpus de Kerouac et dans la littérature américaine et mondiale. On y retrouve des fragments d'à peu près toutes les idées qui donnèrent lieu aux textes les plus connus de l'auteur, mais *Some of the Dharma* reste néanmoins encore très méconnu et est habituellement utilisé seulement pour illustrer ponctuellement l'intérêt de Kerouac pour le bouddhisme ou approfondir sa quête spirituelle³⁶. Autrement, il semble associé à une sorte de bizarrerie posthume dont on ne fait pas grand cas. La valeur littéraire et capitale de ce texte pour Kerouac et toutes personnes qui cherchent à le comprendre, pour envisager comment a pu prendre forme l'idée de son œuvre, est toujours à ce jour peu étudiée, voire complètement ignorée. Pourtant,

³⁶ Le seul texte critique le plus abouti sur la question s'intitule *Kerouac and the Literary Imagination*. La penseuse littéraire Nancy M. Grace y consacre un chapitre complet intitulé « The Quest – Part II : *Some of the Dharma* ». Elle y donne des explications et des références précieuses pour comprendre la visée de ce projet de Kerouac. Elle situe l'œuvre de Kerouac et *Some of the Dharma* au sein du genre qu'elle nomme « *wisdom literature* » (Grace 2009, 22). Elle place Kerouac au chevet du Testament hébraïque et chrétien, des sutras bouddhistes, ainsi qu'aux côtés de Blake, Whitman, Melville, Thoreau ou Rimbaud (Grace 2009, 22). En un mot, Grace donne les bases traditionnelles sur lesquelles s'appuie *Some of the Dharma*. Le présent chapitre cherche à approfondir davantage la signification de *Some of the Dharma* dans ce sillage, en prenant soin de comprendre comment Kerouac chemine avec l'écriture à travers cette quête, et qu'il ne fait pas que représenter cette quête.

il s'agit d'un véritable laboratoire où Kerouac fait les expériences les plus diverses et l'exploration des possibilités de l'écriture littéraire *en exercice* et *en quête*. Cependant, plus encore que l'image du laboratoire où on expérimente et mélange les substances chimiques dans un milieu clos ou d'un milieu aseptisé où aucun virus ne doit entrer, l'univers imaginaire qui convient pour visualiser le monde littéraire inventé par Kerouac serait plutôt un jardin à ciel ouvert, où l'écrivain fait un certain nombre de plantations sans pouvoir s'isoler de l'environnement dans lequel il se trouve. Toute une foule de contaminations vient parasiter les différents élans intentionnels de l'écriture. De plus, il s'agit d'un atelier où le travail artistique a lieu. Ce n'est pas le lieu propre d'une œuvre aux contours précis ; cela ressemble davantage à l'espace de l'atelier avec les pinceaux et les outils pêle-mêle et les taches de peinture un peu partout, à la manière des photographies de l'atelier du peintre Francis Bacon. L'appellation la plus précise et économe pour décrire cet étrange texte serait sans doute un « carnet de notes » *littéraire*, l'atelier d'un littéraire. Toutefois, l'ajout de l'adjectif « littéraire » change en profondeur la valeur de ce carnet de notes, car ces notes sont hautement artistiques et ne demeurent pas seulement sur le plan discursif d'une glose secondaire sur un original, mais deviennent de l'art au sens premier du terme. Kerouac fait de *Some of the Dharma* une œuvre littéraire à part entière.

Some of the Dharma, c'est un livre grand format de la taille d'une feuille mobile (8½ x 11). On ne pourrait en faire un livre de poche sans en altérer considérablement la nature, car les dispositions du texte sur la page jouent aussi un rôle important. On y retrouve une série de textes et de paragraphes organisés de différentes manières sur chaque page et condensés dans 10 « book » numérotés de 1 à 10, sans être titrés. Le volume du texte consiste en un peu plus de 400 pages. On peut donc dire que ce carnet de notes littéraire n'est pas un petit projet, un petit cahier écrit *à côté* de l'œuvre de l'écrivain et mis en circulation par des éditeurs avides de faire du profit, il s'agit au contraire d'un ouvrage où Kerouac a mis en branle tout le tissu textuel de son œuvre. L'énumération

des genres et des différentes pratiques d'écriture contenues dans *Some of the Dharma* en donne un exemple frappant : notes sur la pratique et l'étude du bouddhisme, blues, haïkus, poèmes, conversations, dialogues, prières, entrées de journal datées, méditations, pensées, croquis, dessins, courtes histoires, lettres, récits d'épiphanies, citations et concaténations de citations en dialogue les unes avec les autres, définitions, recherches étymologiques, traductions. Il utilise et mentionne par ailleurs plusieurs langues : l'anglais, le français (dans le patois conceptualisé au chapitre I de cette thèse), l'espagnol, le latin, le sanskrit, le pali, le chinois, le japonais, l'islandais. Kerouac fera en outre une liste encore plus détaillée de ces différentes techniques d'écriture vers la fin de *Some of the Dharma*, ce qui produit un nouvel élan dans l'exploration de l'écriture littéraire, dans les derniers livres du volume : *tic, sketch, dream, pop* (haïku américain), *blues, ecstasy, movie, vision, flash, daydream, routine, dharma* (Kerouac 1997, 342). On peut sommairement catégoriser les différentes notes et inscriptions littéraires de *Some of the Dharma* en quatre grandes catégories d'entrées ou d'occurrences : (i) des listes de termes et de citations en tous genres comme aide-mémoire pour l'étude et l'exploration des notions bouddhistes ; (ii) des remarques quotidiennes sur la vie littéraire et diverses comparaisons avec les idéaux bouddhistes ; (iii) un recueil de disciplines et de directives pour la pratique de la méditation et un relevé sous forme de journal des réalisations survenues avant, pendant ou après les périodes de méditation (*dhyana*) ; (iv) des exercices littéraires, des expériences de pensées, des expérimentations formelles, permettant d'aborder et de traverser la compréhension du bouddhisme selon différentes perspectives. Ces catégories non-exhaustives qui ont la commodité de pouvoir englober la majorité des occurrences linguistiques de *Some of the Dharma* sont aussi articulées dans plusieurs langues, avec une place plus importante accordée à l'anglais et au français patois. Chacune de ces entrées est en outre susceptible d'être rédigée comme des adresses à soi, comme des adresses (ou des exhortations) de Kerouac à lui-même, ainsi que des adresses à autrui, soit à des personnes réelles (Ginsberg, Whalen, Burroughs,

ses éditeurs) ou à des personnages fictifs. Ce foisonnement et ce pullulement langagier forment ce qui sera le texte le plus ambitieux aux côtés de sa « Légende de Duluo » développée tout au long de sa vie. Or, contrairement à sa « Légende » romanesque qui s'échelonne sur toute sa carrière littéraire de manière quelque peu monotone, *Some of the Dharma* sera pour sa part composé d'une seule pièce et est une source sans fond pour réfléchir à la fois à sa pratique littéraire en tant que processus d'écriture, à sa manière d'envisager la littérature (sa conception littéraire proprement dite) et à l'élan remarquable produit par le tremplin que la découverte et l'étude du bouddhisme lui a permis d'envisager et de parcourir en termes littéraires et laïques.

Some of the Dharma est composé sur une période de trois ans. Il a été le projet en filigrane d'un nombre étonnant de textes du corpus de son œuvre. Entre 1953 et 1956, comme le rappelle l'éditeur David Stanford, Kerouac aura écrit *Mexico City Blues*, *Tristessa*, *Visions of Gerard*, *The Scripture of the Golden Eternity* et des parties de *Desolation Angels*, sans oublier que son *Wake Up : A Life of the Buddha* trouve aussi sa source dans la composition de ce carnet. Il avait aussi derrière lui les manuscrits de *On the Road*, *Visions of Cody*, *Doctor Sax*, *Maggie Cassidy*, *The Subterraneans*, composés entre 1951 et 1953, qui attendaient d'être publiés. *On the Road* sera en outre publié en 1957, quelques mois après qu'il ait fini *Some of the Dharma*. Ainsi, ce grand carnet littéraire était au cœur de la période charnière où Kerouac façonna l'essentiel de sa démarche d'écriture et de sa posture d'écrivain. *Some* fut d'abord conçu comme un ensemble de notes sur le bouddhisme, mais progressivement, l'écriture de cette œuvre prit une plus grande ampleur, une plus grande profondeur et une plus grande complexité, visuelle et textuelle. *Some of the Dharma* s'écrira comme en deux temps, à la main dans de petits carnets, puis à la machine à écrire. Ce détail reflète lui aussi l'ensemble de la démarche de l'écrivain, qui percevait deux manières d'écrire, soit

à la main pour les textes plus spirituels ou à la machine à écrire³⁷. Ici, il fait passer le plus spirituel dans la langue de la machine à écrire, non pas sous la forme d'une prose continue, mais sous l'apparence de la fragmentation des agencements de textes dactylographiés sur la page. Kerouac retranscrit et tape à la machine à écrire sous la forme d'un grand carnet plusieurs notes d'abord manuscrites dans de petits carnets au fil de ses diverses études et méditations du bouddhisme³⁸. Peu à peu, de livre en livre composant les chapitres de son carnet, le tissu textuel se complexifie. Ce qui semblait d'abord être de simples notes écrites pour mémoriser des idées du bouddhisme afin de les transmettre à ses amis devient progressivement un effort constant visant à s'approprier, à repenser et à méditer la signification du bouddhisme dans le devenir américain, mais surtout, comme en filigrane, de réfléchir aux implications de cette conception de l'esprit dans une carrière littéraire. De plus, il s'agit pour Kerouac de réfléchir à la place de l'écriture à travers une vision bouddhiste de l'univers, une sorte de traduction en termes laïques, vernaculaires et littéraires de la tradition millénaire d'une « religion » étrangère, venu de l'Est. *Some of the Dharma* devient ainsi une réelle mosaïque d'écriture à travers l'élaboration temporelle de sa composition et se transforme en un carnet littéraire et spirituel extrêmement dense et complexe à analyser de manière ordonnée et synthétique. À la manière du mot « beat » qui donne une série de significations et une piste pour contextualiser l'écrivain qu'on appelait le « Roi » de la Beat generation ou du titre « On the Road » qui a permis de repenser la question du chemin dans cette thèse, le titre de *Some of the Dharma* ouvre un sentier pour comprendre la matière et l'esprit du livre par ce terme anglais tout simple de

³⁷ Voir la section « Sur le chemin du chemin » au chapitre I de la présente thèse pour un rappel de cette distinction.

³⁸ L'écrivain retape à la machine à écrire plusieurs fois les notes prises dans ses petits carnets en donnant un commentaire supplémentaire. (Kerouac 1997, 407) De plus, il retravaille et transforme ses notes quand il les tape à la machine à écrire : « The book began within eleven breast-pocket notebooks, in which he composed and recorded Buddhist text and thoughts. However, the early draft differs dramatically from the typescript, which he created by carefully typing each of the discrete texts, with all of their visual idiosyncraties onto standard (8 x 11½) sheets of bond paper. The texts included in the typescript are not simply a retyping of what he composed in his notebooks, but rather a carefully constructed reformation of them. » (Grace 2009, 138)

« Some », aux résonances françaises évidentes. Quelque peu, un peu, fait déjà office d'addition, « Some » comme « somme ». Dans toute sa complexité, l'œuvre n'est qu'une parcelle de l'œuvre. D'ailleurs, la problématique puissante de cet ouvrage est que le partiel et le fragment pointent et représentent une totalité inachevée, c'est-à-dire une sorte d'infinité ouverte, dans la perspective bouddhiste évidente qui sous-tend ces présupposés. Ainsi, il est possible d'entamer l'étude de *Some of the Dharma* sous différentes perspectives, d'entrer en dialogue avec la lecture et l'écriture de Kerouac par une ouverture ou une autre, et on reviendra toujours à ce constat fondamental que l'écrivain cherche à exprimer son œuvre entière par le fragment, plus précisément par l'addition indéfinie de fragments et de notes. Cette manière de présenter le problème peut paraître en contradiction avec la façon habituelle de voir son œuvre, selon la volonté de Kerouac lui-même d'ailleurs, comme l'incarnation d'une vision englobante à la manière d'*À la Recherche du temps perdu* de Proust. Toutefois, il n'y a pas de contradiction ici, car cette perspective pourra facilement être comprise à partir de la conceptualisation que je propose. Si chaque part du gâteau doit être réunie pour former l'ensemble du gâteau ou chacune de ces parts doit être mangée pour terminer ce dernier, il n'en reste pas moins que chaque part contient tous les ingrédients du gâteau, même une fois mangé ce qui constituait le gâteau continue de traverser le corps de la personne l'ayant dévoré, ne serait-ce que de manière chimique. La même réflexion fonctionne avec l'océan et les vagues : chacune d'elles a sa forme propre selon les vents, les marées et les courants, mais toutes sont composées de la même eau saline. Autrement dit, on pense le problème selon une perspective ou une autre, mais la même problématique permet d'envisager une perspective ou une autre. Dans le cas qui m'intéresse et qui façonne notre conception de la littérature, que le partiel puisse figurer la totalité devient possible dans la mesure où il y a inachèvement nécessaire d'un côté ou de l'autre. Pourtant, l'inachèvement peut être représenté de manière achevée, mais ce sera toujours de manière temporaire et illusoire. Si je pense par exemple à l'exercice de la prise de notes, il paraît assez aisé

de se représenter ces considérations : la prise de notes sur un texte ou un autre est illimitée, je peux y revenir sans relâche et trouver des nouvelles perspectives et ajouter des notes nouvelles à mes notes anciennes. J'additionne les notes afin d'approfondir ma compréhension du texte et de moi-même lisant le texte. En ce sens, on ne tombe pas très loin, évidemment, de la signification typique du carnet de notes. Il faut cependant en proposer une légère révision pour s'approcher le plus près possible de ce qui est conçu par *Some of the Dharma*. Il est en effet question de notes, mais pas seulement en la situation restrictive que je viens de proposer, c'est-à-dire à la lecture d'un texte littéraire. Cela peut être en outre des remarques, des observations, des indications, des exhortations, des commentaires, des explications, des appréciations, des factures, des désignations, des touches, des aspects, des apostilles, des gloses, des précisions, des missives, des marques, des tons, des incises, des P.S. ou des N.B. Tout ce champ lexical de la « note » renvoie à un moment ou un autre à un passage de ce carnet kerouacien. L'origine étymologique latine de « *nota* » sert ici ce propos : il s'agit de *notum*, dérivé du verbe *nosco*, qui signifie apprendre et connaître. La marque de la note permet de connaître et d'apprendre – de s'orienter! Ce sont des marques et des indications qui pointent vers les significations. Ici, à partir du contexte littéraire dans lequel nous lisons cet ouvrage, elles fonctionnent selon la figure de la métonymie. Une partie est le tout. Ce trope, ce mouvement, ce changement du nom, de la partie devenant le tout, prend des mesures métaphoriques impressionnantes dans l'ensemble du processus d'écriture de Kerouac. La partie peut être littéralement le tout, voilà l'ambiguïté à explorer. Dans le cadre de cette thèse, j'ai étudié le chemin qui est la quête elle-même. Le but est le chemin. Toutes ces expressions font office de puissantes métaphores décrivant l'exercice littéraire. La littérature désigne ces transports et ces transformations, ce qu'on appelle habituellement des « figures de style ». Cependant, cette appellation est trop commode pour désigner ce qui se passe réellement lorsqu'on lit et écrit un texte qu'on dit contenu dans le corpus « littérature ». On peut toutefois, comme par contraste, se référer

à l'univers de la musique pour se figurer ce que la *note* veut dire, pour user de la formule métonymique elle-même à nos propres fins : la note en musique, c'est à la fois le symbole sur la partition, le son et la touche sur le piano qui permet de produire le son en interprétant la partition. Ce réseau métonymique produit un sens analogue pour ce qui est du carnet de notes qu'est *Some of the Dharma*. Chaque note de *Some of the Dharma*, sous une forme ou une autre (poème, haïku, nouvelle, définition, etc.), pourrait être conçue comme une part du tout textuel qui ne s'achève jamais, fragment partiel du tout constituant littéralement le tout malgré sa *partielité*. Voilà ce que *Some of the Dharma* offre comme ambiguïté à investiguer. Cette ambiguïté fondamentale du projet de Kerouac porte une signification profonde qu'il approfondit avec de plus en plus de précision dans le déploiement du chemin de son carnet.

Kerouac semble d'ailleurs se livrer tout entier dans cet exercice, il n'épargne rien au passage, pas même lui-même, devenant lui-même une part, un ego parmi tant d'autres dans ce vaste ensemble *dharmaïque*, et il se montre parfois tout honnêtement, tout naïvement, tout intelligemment, tout bêtement aussi, sous ses moins beaux jours : homophobe, misogyne, alcoolique, dépressif, idéaliste, visionnaire. Toutefois, ce qui fait la singularité de ce carnet d'un point de vue biographique et éthique, c'est qu'il envisagea tout de même ce carnet comme une œuvre publiable et fit quelques tentatives auprès d'éditeurs de son vivant. L'entreprise ne fut jamais menée à terme avant sa mort en 1967. C'est ainsi que *Some of the Dharma* voit le jour beaucoup plus tard, en 1997, quelques années après que son exécuteur testamentaire en dévoile l'exemplaire pour qu'il soit publié, sortant ce texte des dédales des archives. Avec *La vie est d'hommage*, il constitue l'autre texte fondamental de l'œuvre beat de Kerouac. Non pas seulement « beat » en ce sens de béatitude réinventée par Kerouac, mais avant tout en son premier sens, « beat » en tant que pauvre, miséreux, battu. Ces deux textes sont beat et marginaux dans son œuvre, bien qu'ils permettent de concevoir Kerouac et son écriture littéraire sous un tout autre jour. *Some of the Dharma* ne constitue

pas cependant la seule tentative de mettre en scène sous la forme de l'écriture le processus d'un cheminement spirituel particulier pointant vers l'universel. Au contraire, depuis fort longtemps, les écrivains cherchent à donner forme à l'informe, à la mort et à la vie. Toutefois, l'entreprise de Kerouac est nouvelle et unique. Elle est aussi empreinte de l'attitude moderne. On sait depuis longtemps, du moins depuis la modernité où l'anonymat a perdu du terrain en littérature et que l'auteur et l'autrice sont devenus des figures d'autorité, l'intérêt que peut représenter la lecture des carnets d'écriture, des lettres et des journaux des littéraires pour comprendre plus en profondeur leur pensée et leur démarche créatrice. Or, jamais un écrivain n'avait aussi explicitement élevé un carnet de notes littéraire aussi inusité au rang de l'œuvre d'art. Dans l'histoire de la littérature mondiale, on ne connaissait pas de projet de cet ordre parvenant à exposer le cheminement lui-même de l'écriture elle-même.

Toutefois, avant d'explicitier plus profondément le sens et la visée de *Some of the Dharma*, voyons d'abord quel autre type de projets d'écriture peut permettre de le contextualiser dans le devenir temporel et historique de la littérature. On ne trouvera pas de carnets de ce type, explicitant de manière moderne la voie écrite, dans les temps immémoriaux et traditionnels du littéraire, jamais personne n'a lu des « carnets » d'Homère, de Virgile ou de l'auteur de *L'Épopée de Gilgamesh*, mais — une nouvelle fois — la question du chemin permet de nous représenter de quelle voie et de quelle traversée il s'agissait, en comparaison avec ce carnet de Kerouac. Nombreuses sont les œuvres de la littérature mondiale qui sont traversées par le voyage et le chemin, de diverses manières. Pensons notamment à *L'Épopée de Gilgamesh*, *L'Odyssée*, *L'Exode* dans le testament hébraïque, *L'Âne d'or*, la *Divine comédie*, le chemin de croix de Jésus dans les *Évangiles*. La littérature moderne a suivi le pas, notamment avec *Don Quichotte*, *Jacques le fataliste et son maître*, *Voyage au bout de la nuit*, *On the Road* ou *The Road* de McCarthy, pour ne nommer que

ceux-là. Ces deux dernières routes ne désignent d'ailleurs pas le même chemin, de l'aventure transcendante sur les routes de l'immanence à la perte de la transcendance dans un monde post-apocalyptique, d'une route à l'autre, le sens du chemin ne cesse de changer à travers le temps. Tous ces textes traduisent une quête dont la mise en forme se fait par la mise en scène d'un voyage, d'une épopée, d'une odyssée, d'un cheminement. Toutefois, ce cheminement tortueux, la forme des textes eux-mêmes en subit aussi la puissante impulsion, en évoluant selon plusieurs trajectoires de transformation. Ces textes se sont condensés pour la plupart, à travers le temps, sous le médium du livre et le genre du roman, bien que certains étaient issus d'une tradition orale et d'autres genres, dans l'Antiquité notamment. Dans les « observations finales » de son texte sur les *chronotopes*, Bakhtine rappelle la vaste portée du chronotope de la grande route : « Il me semble qu'ici le temps se déverse dans l'espace et y coule (en formant des chemins), d'où une si riche métaphorisation du chemin et de la route : “le chemin de la vie”, “prendre une nouvelle route”, “faire fausse route”, et ainsi de suite... Les métaphores sont variées, et de divers niveaux, mais leur noyau initial, c'est le cours du temps. » (Bakhtine, 1978 : 385) Cette métaphore du chemin de la vie constitue une figure qu'il est possible de découvrir dans un énorme corpus de textes littéraires. Le chronotope de la route infuse les textes de nombreuses façons et il reste difficile d'identifier un sens stable à cet usage de la notion de chemin en littérature : Bakhtine identifie cependant que ce qui stabilise ce chronotope, c'est le devenir temporel sous toutes ses formes de rapport avec le passé et le futur avec une attention toute particulière au présent dans les développements évolutifs du genre romanesque moderne. Or, un des aspects manquant à cette réflexion sur la tradition littéraire du chemin est l'absence évidente de carnets de notes au chevet des écrivains et écrivaines qui ont transmis ces textes sur les cheminements de toutes sortes dans les temps anciens. Quel type de cheminement nous traduisent maintenant tous ces carnets de notes laissés derrière eux par les écrivains et les écrivaines modernes? Des exercices d'écriture sont en marche dans ces formes du

texte, dont il est difficile de saisir la portée à travers les œuvres considérées comme achevées. Plus encore qu'une porosité inévitable de l'œuvre dans l'exercice de la lecture par autrui, le carnet littéraire montre l'inachèvement du texte pendant son processus de formation et de composition. Un texte donné sous la forme d'un livre conçu comme une œuvre finie a des résurgences dans diverses productions écrites liminaires et marginales. On pourrait aussi transposer cette méditation dans le monde de l'Antiquité, quand l'on pense à l'argumentation de Pierre Hadot, qui montre bien que les *Pensées* de Marc-Aurèle ou les *Lettres à Lucilius* de Sénèque sont des exercices de la philosophie comme manière de vivre et non des systèmes de pensée se refermant sur eux-mêmes³⁹. Toutefois, pour restreindre la perspective afin de l'approfondir et non pas seulement l'élargir, je concentre ici mon attention sur le phénomène de pullulement des carnets de notes à partir de l'époque moderne où on retrouve l'apparition de la Beat generation. L'exemple de *Some of the Dharma* est le plus frappant de tous.

Si Kerouac a écrit plusieurs romans et poèmes à travers son œuvre qui suivent la trajectoire de ce chronotope de la route que Bakhtine déploie, approfondissant la compréhension de son temps et de la temporalité de l'œuvre, il y a en outre le texte de *Some of the Dharma* dont le cheminement prend une tout autre forme. Le chemin dont il est question ne prendra pas ici la forme d'une route de prose comme pouvait l'être *On the Road* et *Dharma Bums*. Ce troisième ouvrage n'abordera pas non plus le dharma avec une personnification tel que le « Dharma bum » pouvait être dans *Dharma*

³⁹ Hadot caractérise en effet la philosophie comme un exercice : « En fait, c'est toute la philosophie qui est exercice, aussi bien le discours d'enseignement que le discours intérieur qui oriente l'action. Évidemment, les exercices se réalisent de préférence par et dans le discours intérieur – il y a même pour cela une formule consacrée, un terme grec, qui est employé très souvent par Épictète dans son *Manuel* : *epilegein*, c'est-à-dire « ajouter à la situation un discours intérieur ». Par exemple, on se dit à soi-même une maxime comme : « Il ne faut pas vouloir que ce qui arrive n'arrive pas, mais il faut vouloir que ce qui arrive arrive comme il arrive. » Ce sont des formules intérieures que l'on emploie, et qui changent la disposition de l'individu. » (Hadot 2001, 145-46) Il faut bien comprendre qu'Hadot parle de l'expérience de la philosophie antique ici, mais on ne peut s'empêcher de constater que l'écriture, bien qu'elle constitue des discours intérieurs, joue un grand rôle comme témoin de ces discours intérieurs, ce qui la situe à la frontière de ceux-ci. En fait, *Some of the Dharma* occuperait selon la conception d'Hadot une place étrange à mi-chemin entre le désir d'enseignement (extérieur) et les discours intérieurs, les notes à soi-même pour se diriger. Enfin, il s'agit d'ajouter un niveau de plus par ce désir tout littéraire et esthétique qui transparait en outre dans ce texte de Kerouac.

Bums ; il ne s'agit pas, de plus, d'un texte composé selon le genre romanesque de ces deux premiers. Kerouac y parle de sa fascination pour le *dharma*, qui signifie en sanskrit à la fois la loi bouddhique et la multitude des choses, des perceptions, des réalités. Par exemple, le troisième vœu du bouddhisme zen stipule qu'il faut franchir toutes les barrières du dharma, pointant ainsi vers toute chose (tout dharma) qui est l'occasion d'approfondir le Dharma (l'enseignement du bouddha).

Un bouddha américain

Bouddha lui-même, selon les récits, était un être de la traversée des sentiers, que ce soit en quittant son royaume pour aller vivre la vie d'ascète à travers l'Inde ou en professant la voie octuple menant à la libération du désir (d'exister) qui est la source de la souffrance. On raconte que Siddhartha Gautama, nom du bouddha légendaire et historique, fut d'abord un prince vivant dans le luxe et sous la sécurité du père. Après trois sorties de son royaume, loin de la protection de son père, il découvre trois sources de la souffrance : la maladie, le vieillissement et la mort. C'est alors qu'il se décide de prendre la route, de quitter son royaume et de se consacrer à la vie d'ascète, mais les ascèses n'assouviront pas non plus sa soif de quête spirituelle, son désir de déraciner les sources du désir menant à la souffrance. Il continuera son chemin au-delà de l'ascétisme et des mortifications prônés par les maîtres errants de l'époque, jusqu'à atteindre lui-même l'éveil, d'où son nom de Bouddha, l'Éveillé.

L'écrivain beat était bien conscient de l'histoire du bouddha, il en proposa même une réécriture lui-même qu'il appela *Wake Up : A Life of the Buddha*. Ce texte, lui aussi, fut publié de manière posthume. Dans cette biographie littéraire du Bouddha, surtout inspiré par le *Surangama Sutra*, Kerouac fait le portrait de cette figure centrale du bouddhisme avec un zèle et une verve

évidente. Le biographe Gerald Nicosia indique qu'il existe des indices que Kerouac avait déjà pris connaissance de l'histoire du bouddha dès 1951 et que dans une soirée mondaine, au studio d'Al Leslie, Kerouac criait « Bouddha, bouddha » à chaque fois qu'il entendait des noms d'écrivain, au lieu d'entrer dans le débat qui avait cours pendant une discussion entre des amis, pour distinguer entre les traditions rationalistes et non-rationalistes (Nicosia 1994, 451-456). Ainsi, même si le moment exact est difficile à déterminer au regard de l'histoire biographique, il est certain que Kerouac devient un féru de bouddhisme tôt dans les années 50 et que cette découverte et l'approfondissement de son étude du bouddhisme s'échelonnent sur environ un peu moins d'une dizaine d'années. Comme *Some of the Dharma, Wake Up* est la preuve de l'envoûtement que le bouddhisme exerça sur Kerouac pendant de nombreuses années. Ce qui le distingue cependant du grand carnet, c'est son point d'Archimède localisé en une figure et une trame narrative traditionnelle et linéaire. Kerouac écrit un texte à la prose poétique et imagée, et il tente de produire un récit qui puisse être entendu en terre américaine par les Américains. Il continue néanmoins de véhiculer l'histoire du bouddhisme selon une narration organisée autour des paroles du bouddha contenues dans les Sutras. Ainsi, il ne s'agit pas d'un travail de transformation de l'écriture elle-même, mais il se donne plutôt pour tâche de transposer la thématique bouddhiste dans un lexique américain. Le début du texte le montre bien en juxtaposant le Bouddha à la figure chrétienne. Il reprend notamment la prière de Dwight Goddard, qui composa la fameuse *Buddhist Bible* qui inspira tant Kerouac pendant cette période charnière :

“Adoration to Jesus Christ,
The Messiah of the Christian World;
Adoration to Gotama Sakyamuni
The Appearance-Body of the Buddha.”
(Kerouac 2008b, 3)

En reprenant cette prière de Goddard, Kerouac expose l'héritage commun qu'il partage avec lui, c'est-à-dire le catholicisme. Il place en parallèle les figures du Christ et du Bouddha. Le bouddha

de Kerouac se trouve ainsi à permettre une transition de sa tradition religieuse vers une nouvelle façon de concevoir la manière de figurer le spirituel. Le Christ est le messie incarné du monde chrétien, tandis que Gotama Sakyamuni, le bouddha historique, n'est que le « corps apparent » du Bouddha intemporel. Or, déjà, par l'articulation de ces deux adorations, on sent la différence dans les manières d'exprimer les deux figures. Le plus marquant ici est que l'écrivain concentre d'abord son énergie à caractériser cette figure du bouddha en montrant son importance dans les pays asiatiques ; il doit le faire en passant par le Christ, pour montrer une sorte de pont à partir duquel l'américain pourra s'approprier cette histoire étrangère. Il cherche à traduire sa signification pour l'Amérique, pour l'Ouest. Il pointe en un premier temps vers la superficialité de la compréhension usuelle des Occidentaux en ce qui a trait au sens du bouddhisme :

Buddha means the awakened one.

Until recently most people thought of Buddha as a big fat rococo sitting figure with his belly out laughing, as represented in millions of tourist trinkets and dime store statuettes here in the western world. People didn't know that the actual Buddha was a handsome young prince who suddenly began brooding in his father's palace, staring through the dancing girls as though they weren't there, at the age of 29, till finally and emphatically he threw up his hands and rode out the forest on his war horse and cut off his long golden hair with his sword and sat down with the holy men of India of his day and died at the age of 80 a lean venerable wanderer of ancient roads and elephant woods. This man was no slob-like figure of mirth, but a serious and tragic prophet, the Jesus Christ of India and almost all Asia. (Kerouac 2008b, 7)

Kerouac s'adresse donc à ses contemporains sur le sol américain et invente une équivalence entre le Christ et le Bouddha. Il est temps, semble-t-il dire, de prendre en compte le bouddhisme autrement que par le tourisme et le colonialisme spirituels habituels. Il fait la promotion du bouddhisme, non pas pour vendre une nouvelle place du tourisme spirituel où magasiner l'exotisme religieux – d'ailleurs arrivé à son comble aujourd'hui –, mais bien pour permettre une réelle transplantation du bouddhisme sur le continent américain. L'exercice biographique de *Wake Up* suit essentiellement les grandes lignes des Sutras et Kerouac veut surtout offrir sa version de l'histoire du Bouddha à partir de ses propres lectures. Cependant, en contraste avec *Some of the*

Dharma, ce texte se situe dans une trame traditionnelle de la narration et de la suite des discours du Bouddha dans le *Surangama Sutra*. Il ne s'agit pas d'une tentative d'explorer la figure du Bouddha par certaines expérimentations littéraires, comme dans le *Siddhartha* de Hermann Hesse, mais plutôt de transmettre le discours du Bouddha dans un langage poétique propre à Kerouac, sans en altérer significativement la trame narrative traditionnelle. Quant à lui, Hesse propose une lecture intéressante de la figure du Bouddha en dédoublant la figure. D'ailleurs, ce texte de Hesse précède la composition de *Wake Up* d'une bonne trentaine d'années. Hesse est parmi les premiers en Occident à s'intéresser au bouddhisme. Le *Siddhartha* dont on suit l'histoire dans le livre de l'écrivain allemand n'est pas le Bouddha. Il est plutôt un autre personnage du même nom qui fera la rencontre du Gotama Bouddha sur le chemin de sa quête spirituelle. Jouant avec cette ambiguïté du nom et de l'histoire, ce dédoublement de la figure, Siddhartha quittera lui aussi son père pour partir sur la route comme le Bouddha, Hesse montre les différentes étapes sur le chemin ascétique du Bouddha légendaire, tout en offrant une lecture alternative. Le *Siddhartha* de Hesse ne s'arrêtera pas sur son chemin à la rencontre du Bouddha. Il ne deviendra pas un disciple du Bouddha malgré l'attraction qu'exercent sur lui sa présence et sa lumière. Assoiffé par sa propre quête, il poursuit son chemin après avoir rencontré le Bouddha. Il lui indique même une faille dans son enseignement : « il est une chose que cette doctrine si claire, si respectable, ne contient pas : c'est le secret de ce que le Sublime lui-même a vécu, lui seul, parmi des centaines de milliers d'êtres humains! Voilà ce que j'ai pensé et discerné en écoutant ta doctrine. Et c'est aussi pour cette raison que je vais continuer mes pérégrinations... non pas pour chercher une autre doctrine, une doctrine meilleure, car je sais qu'il n'y en a point ; mais pour m'éloigner de toutes les doctrines et de tous les maîtres et, seul, atteindre mon but ou mourir. » (Hesse 1925, 50-51) Cette « critique » ne deviendra pas une critique officielle de l'enseignement du Bouddha. Ce qui motive Siddhartha à quitter le Bouddha, c'est plutôt le fait qu'il ne souhaite pas s'appuyer sur aucune doctrine, pas

même celle de Bouddha. Pareil à Bouddha, il désire faire son propre chemin. Ainsi, par un travail subtil de dédoublement, Hesse propose un texte qui transmet une compréhension du bouddhisme dans un nouvel agencement narratif et thématique. Pour sa part, Kerouac n'écrit pas un texte aussi travaillé du point de vue de la réinvention du récit. Au contraire, Kerouac reste très fidèle à la version du *Surangama Sutra*, en modifiant quelques fois quelques passages et quelques formulations. Toutefois, dans tous les cas, chez Hesse comme chez Kerouac, l'histoire s'articule autour de la narration d'une figure. On suit les paroles, les faits et les gestes du personnage. *Some of the Dharma* a une toute autre portée dans la mesure où il n'est pas organisé uniquement par la figure du Bouddha. Au lieu de produire des perspectives à partir d'un point commun, comme la lumière d'un phare qui tourne, *Some of the Dharma* présente plusieurs perspectives d'un même point qui se déplace. Pour reprendre l'image, ce serait plutôt la multitude des perspectives possibles, des différentes personnes regardant la lumière d'un phare se déplaçant. C'est dans ce texte, du moins, que Kerouac innovera le plus, façonnera une nouvelle façon de concevoir le bouddhisme, additionnera un nombre incalculable de perspectives pour transmettre et expliciter sa propre compréhension. Il tracera du même coup une autre voie littéraire au bouddhisme, ses sentiers d'écriture.

Le bouddhisme est la « religion » du chemin par excellence pour de nombreuses autres raisons qui excèdent la portée de cette thèse seule et de Kerouac. Mais le bouddhisme n'est pas seul à formuler le devenir spirituel ainsi. On connaît aussi la question du chemin dans le judaïsme, notamment par ce texte précieux de Buber qui s'intitule *Le chemin de l'homme*. Le judaïsme se trouve en outre représenté par un peuple en exode. Il y a aussi le chemin de croix de Jésus menant à la crucifixion, pour ne nommer que les grandes voies les plus connues en religion. Il ne s'agit pas toutefois de tenter de mêler toutes ces religions sous le couvert de la problématique du chemin. Plutôt, l'enjeu réside précisément en ce qui est en jeu dans la découverte du bouddhisme chez

Kerouac le littéraire : non pas seulement à partir de la perspective de la conversion à une nouvelle religion, mais surtout de la perspective de la question de la signification du bouddhisme pour l'écrivain en tant qu'écrivain, en tant que personne qui écrit et lit. D'ailleurs, l'angle littéraire de Kerouac est encore plus intéressant, si on met dans la balance le fait qu'il n'eut jamais réellement de maître ou de guru pour le guider dans son étude et sa pratique du bouddhisme. C'est par la lecture et l'écriture, par la rédaction et la relecture de ses carnets mis en scène dans *Some of the Dharma*, qu'il parvint à s'orienter du mieux qu'il le pouvait. Pour l'essentiel de ce propos traitant de la relation entre le littéraire et le spirituel, il faut aborder le problème de la forme en tant que cheminement, après ce qui a déjà été défriché dans les deux premiers chapitres par rapport à la traversée, au langage et à la spontanéité, trois notions et dynamiques qui propulsent cette forme toute singulière des carnets laïques du chemin spirituel. Maintenant, les sentiers nous mènent à une forme littéraire unique permettant de concevoir avec une grande acuité la profondeur et l'originalité de l'écriture spirituelle de Kerouac. *Some of the Dharma* ne propose pas le déploiement d'une forme prosaïque et romanesque. Ce que Kerouac vise plutôt avec ce texte inusité, c'est la mise en forme d'une œuvre en tant que carnets laïques et spirituels. La forme de ses carnets devient une réelle fresque de sa pensée spirituelle. Dans une forme éminemment littéraire, il tisse une trame esthétique où se dessinent les contours de ce qu'on peut appeler sa pensée de l'esprit (qui prendra presque toujours dans cet ouvrage le nom de « mind », « Mind Essence », inspiré du bouddhisme et des traductions des sutras – on connaît déjà la résonance de ce terme selon ce qui a été entamé comme développement théorique au chapitre II de la présente thèse). Cette question du façonnement de l'esprit selon une explicitation des modalités du langage et des formes que prend l'écriture, c'est-à-dire selon la manière de présenter la pensée, fut toujours décisive pour le tissage d'une œuvre d'envergure traitant des grands problèmes spirituels (dans les domaines religieux, littéraires et philosophiques).

Questions de « méthode » dans les carnets du chemin

Pourtant, avec le bouddhisme et selon maintes et maintes pages écrites dans *Some of the Dharma*, Kerouac émettrait ici un grand KOUAC et affirmerait sans réserve : « Mais l'esprit n'est qu'un mot, qu'une figure de style, a *figure of speech*. » Qu'est-ce donc exactement que cette explicitation de la présentation de l'esprit comme la mise en forme d'un chemin, comme l'exposition du processus de l'écriture lui-même. On revient encore au problème de la spontanéité déjà traité dans le chapitre qui précède. Or, la perspective est légèrement différente ici, notamment puisque la notion de carnet change la donne. La question de la forme de l'écriture prend une place significative dans ce type de questionnement. C'est se demander comment l'intelligence parvient à habiter ce monde et à être transmise et léguée par l'écriture.

Réfléchissant sur le rapport entre l'intelligence et le mystère, avec une pensée spirituelle dans ses propres carnets, Simone Weil évoque quant à elle l'entrelacement de la forme et de la méthode des textes philosophiques et religieux, entrelacement nécessaire au mouvement cherchant à dépasser ses propres apories et ses obstacles :

[...] la notion de mystère, comme un levier, transporte la pensée de l'autre côté de l'impasse, de l'autre côté de la porte impossible à ouvrir, au-delà du domaine de l'intelligence, au-dessus. Mais pour parvenir au-delà du domaine de l'intelligence, il faut l'avoir traversé jusqu'au bout, et traversé en suivant un chemin tracé avec une rigueur irréprochable. Autrement on n'est pas au-delà, mais en deçà.
C'est ce sentiment qui a fait adopter instinctivement par Platon et Jean de la Croix, l'un la forme argumentative, l'autre la forme classificatrice, qui surprennent le lecteur, mais répondent chez l'auteur à la nécessité d'un contrepois pour la mystique.
(Weil 1999, 928)

Dans une pensée prenant l'autre bout de cette réflexion sur la méthode, Walter Benjamin traite lui aussi d'une forme qui se marierait de la meilleure façon avec le processus en jeu à travers une intelligence allant au bout de ses moyens dans un langage vivant. C'est précisément dans ce même passage de sa préface, dont il a déjà été question pour l'origine du terme « méthode » en tant que

methodos, en tant que chemin et détour, que Benjamin s'interroge sur la forme que prend les textes philosophiques : « toutes les époques qui ont envisagé l'essentialité incontournable de la vérité se sont vu imposer cette pratique de la propédeutique qu'il est permis de désigner par le terme scolastique de traité, parce qu'il contient justement la référence, au moins latente, aux objets de la théologie, sans laquelle on ne peut penser la vérité. » (Benjamin 2000a, 30) Or, ces deux pensées de Benjamin et Weil ont en commun de s'interroger sur une spécificité de la forme liée au langage et à la méditation, sans passer directement par des questions d'esthétique ou de contexte. L'essentiel, que ce soit en passant par l'expression du mystère ou la recherche de la vérité, sera de comprendre comment le dépassement de l'intelligence, dans une sphère qui reste tout de même spirituelle, se fera par un questionnement de la forme que prend l'écriture dans son élaboration, son déploiement, son acheminement. Pour aller au-delà de l'intelligence, de l'esprit, il faut tracer un chemin à travers, indique Weil. Elle rappelle en quelque sorte que la forme rigoureuse que prend un ouvrage philosophique répond tel le mouvement d'un balancier à une contrepartie, un contrepoids du mystère, de l'insaisissable, de l'indicible, que cherche à véhiculer l'auteur, l'autrice, l'écrivain, l'écrivaine, sans y parvenir ; il n'y a aucune issue ni remède en la matière, ce qui fait d'autant plus de l'écriture une question de vie ou de mort pour ces créateurs et créatrices. L'argument de Weil, dans cet aphorisme, pointe vers une sorte d'impossibilité de passer outre l'intelligence pour aller directement au mystère. En termes bouddhistes, ce serait dire qu'on ne peut faire l'économie de la forme pour atteindre le vide dynamique, qui n'est pas à atteindre, mais qui nous habite et nous constitue le plus intimement du monde. En termes kerouaciens et littéraires, cela reviendrait à postuler qu'une quête spirituelle véhiculée dans un langage littéraire sera difficilement en mesure de se débarrasser de l'écriture dans laquelle elle s'articule. Ce problème transparait dans la problématique de la spontanéité écrite et il continue d'être difficile de le saisir encore quand on le pense à partir de l'œuvre elle-même, surtout quand cette œuvre a une forme

aussi complexe et originale que celle de *Some of the Dharma*. S'appuyer sur le cadre des réflexions de Weil et de Benjamin permet de mieux envisager le sol à partir duquel se déploie l'œuvre littéraire de Kerouac.

De son côté, Benjamin envisage toute philosophie véritable comme la « présentation de la vérité », sans faire l'économie de la « pratique de cette forme », comme l'addition de fragments (singuliers et uns) sous la forme d'une mosaïque, ce qui n'est pas sans rappeler la présentation particulière et singulière utilisée dans *Some of the Dharma*. Cependant, il reste encore à caractériser ce que cette présentation propre au carnet de Kerouac porte comme visée philosophique et littéraire. Dans tous les cas, il s'agit bien d'une sorte de mosaïque artistique sous l'aspect d'un texte littéraire. Benjamin veut préserver pour sa part la philosophie d'une tentation d'achèvement sous le couvert de l'autorité du système. Il y a un inachèvement inextricable à la quête spirituelle ou la quête de vérité, même dans le cas où ce chemin se sédimente sous forme de système ou de cloisonnement d'une pensée circonscrite et individuelle. Selon cette perspective, la forme du système sera alors une forme morte, en quelque sorte. Or, Benjamin et Kerouac voient la forme vivante ; ils cherchent à exprimer ce qui fonde le dynamisme de la pensée et de l'écriture dans leur quête réciproque, dans deux domaines distincts. Kerouac, lui aussi, du côté littéraire, puise dans l'idée de l'inachèvement de sa quête spirituelle. *Some of the Dharma* en est un grand témoignage. L'unité de cette quête et de ce chemin se trouve dans le cours interrompu de l'intention. Par l'écriture, l'intention peut s'interrompre et reprendre ; l'écriture laisse des marques (des notes) de ces interruptions — c'est là qu'elle prend toute son importance d'ailleurs (Benjamin 2000a, 31). Et ces interruptions, précise Benjamin, donnent un rythme à l'écriture, pour ne pas dire un *beat*. Ici, on ne pourra s'empêcher de voir *Some of the Dharma* comme une grande accumulation d'interruptions de l'intention. Chaque entrée, chaque occurrence, chaque petit texte qui constelle le grand texte de page en page, forme une concaténation, un enchaînement d'intentions diverses et de silence où il est possible de

sentir certains rythmes de différentes sortes, un peu à la manière des carnets de Weil, où l'on perçoit certaines thématiques, certaines préoccupations, certaines problématiques émerger, puis disparaître sous un nouvel intérêt, sous une nouvelle volonté, sous un nouvel élan, sans qu'il y ait des titres ou des façons quelconques d'organiser le cours de cette prose fragmentée sans narration continue. Néanmoins, une orientation persiste, un cheminement incontestable se fait sentir, se ressent de la manière la plus intime. Alors, où trouver l'unité d'un tel projet, tant pour Kerouac que pour Weil. Il s'agit de carnets, mais comment peut-on les caractériser et les problématiser quand ils ne prennent pas la forme d'une œuvre au sens traditionnel du terme? Une nouvelle fois, on peut se tourner vers le propos de Benjamin, où il fait la distinction entre connaissance et vérité :

La connaissance peut être une réponse à une question, non la vérité. La connaissance vise le particulier, mais non immédiatement l'unité. L'unité de la connaissance – pour autant qu'elle existe – serait plutôt un ensemble de connexions qui ne pourrait être produit que de façon médiate, c'est-à-dire à partir des connaissances particulières et par une sorte de compensation réciproque ; dans l'essence de la vérité, par contre, l'unité est tout à fait immédiate, et c'est une détermination directe. Ce qui caractérise cette détermination directe, c'est qu'elle ne peut être obtenue comme une réponse à une question. Si en effet l'unité intégrale qui est dans l'essence de la vérité pouvait l'être, la question serait de savoir dans quelle mesure cette réponse est déjà donnée dans toutes les réponses possibles où la vérité répondrait à des questions. Et encore faudrait-il que devant la réponse à cette question, celle-ci soit répétée de telle manière que l'unité de la vérité échappe à toute interrogation. La vérité, unité de l'être et non du concept, est au-dessus de toute question. Alors que le concept procède de l'activité spontanée de l'entendement, les idées sont données à la contemplation. Les idées sont un donné préalable. (Benjamin 2000a, 33)

Cette façon de présenter la différence entre la connaissance et la vérité à l'aide de la possibilité ou de l'impossibilité d'un dialogue entre réponse et question montre bien comment on peut penser en outre la littérature dans son rapport à la connaissance et à la vérité. Le texte littéraire, malgré l'aspect dialogique central de l'échange verbal selon Bakhtine, se pose néanmoins comme l'approfondissement d'un questionnement, plutôt que la réponse à une question. D'ailleurs, si, à ce propos, on suit Nietzsche quand il affirme « [qu']on n'entend jamais que les questions auxquelles on est capable de trouver une réponse » (Nietzsche 1950, 201), alors il faut traverser ce dialogisme

superficiel (à quoi bon poser une question dont on connaît la réponse) et le dépasser pour trouver une question qui n'a pas de réponse apparente et séparée, mais qui nous questionne réellement, étant sa propre réponse. L'unité du texte littéraire se situe dans la faille entre la connaissance et la vérité, mais se rapproche davantage de cette dernière. Elle pose des questions auxquelles j'ai des réponses temporaires, mais elle répond à un questionnement qui ne trouvera jamais de réponse ailleurs qu'en lui-même. Paradoxalement, l'unité du texte de Kerouac se trouve dans l'immédiat et le direct, bien que l'œuvre passe par la forme textuelle, des notes, des poteaux indicateurs du parcours. C'est bien là, dans ce « bien que », que git la singularité de la littérature laïque *et* spirituelle. Concevoir que le « littéraire » puisse être de l'ordre de la contemplation, qu'une contemplation proprement littéraire soit possible, même si la littérature procède d'une dynamique de médiatisation, demeure l'un des défis de taille de la recherche littéraire. Les auteurs et les autrices beat sont parvenus à certains moments clés à donner une forme explicite à ce problème. Kerouac, dans sa tentative véhiculée par *Some of the Dharma*, représente ce processus, allant du simple carnet de notes, aux premiers livres, jusqu'au carnet littéraire et spirituel, en s'acheminant progressivement vers les derniers livres de son ouvrage.

Cependant, il n'est pas directement question de littérature tant pour Benjamin que pour Weil. Voilà ce pour quoi il faut donner une spécificité de plus à l'écrivain littéraire ici. À tout le moins, leur argument n'est pas de nature à investiguer la place de la forme littéraire au sein de la sphère philosophique et religieuse, mais ils s'interrogent sur la forme que prend la pensée dans le langage. On ne peut pas faire l'économie de l'« enjeu des langages » (Benjamin 2000a, 30). Cette économie, aucun littéraire ne devrait même penser la faire. Il est évident que l'enjeu du langage est premier en littérature, même quand elle veut explorer le silence ou exprimer une crise du langage. Le contraste entre la forme et ce qu'elle cherche à exprimer est visible, même si on ne peut pas les séparer comme le miroir et les reflets qui s'y trouvent. La forme, son origine et ce

qu'elle vise seraient d'ailleurs mieux représentés par l'image de trois miroirs qui se font face. Impossible de séparer définitivement les reflets et les surfaces réfléchissantes, entendons ce dernier terme en son double sens de réfléchir avec la pensée et de réfléchir avec le miroir. Le contraste reste toutefois visible et le langage est toujours vivant ; ce n'est pas la surface inerte du miroir. Pour entamer l'approfondissement de cette œuvre de Kerouac selon ce présupposé, accumulons un certain nombre de contrastes, pour ne pas dire de comparaisons, afin de concevoir ce qui est en jeu dans le langage, le texte et la matière de *Some of the Dharma*. Les présupposés que véhicule ce texte portent avec eux des perspectives éclairantes pour comprendre l'œuvre de Kerouac sous le jour d'une écriture littéraire qui se fait spirituelle sans se sacrifier dans le texte.

***Some* du spirituel**

On pourrait notamment se demander ce qui sépare la *Somme théologique* d'Aquin du *Some of the Dharma* de Kerouac. Une grande distance les sépare. Le pont phonétique, pourtant, laisse la place à un parallèle qui permet de contraster les deux attitudes. On sait d'ailleurs que Kerouac accordait une place considérable à la sonorité des mots et il était conscient de ce que *Some* pouvait évoquer comme significations dans la langue française et en latin ; sa connaissance et ses mentions de la *Somme théologique* en début du livre I de *Some of the Dharma* en témoigne, il cite même le titre de l'œuvre selon le latin *Summa Theologiae* (Kerouac 1997, 66). Du moins, le pont sémantique et phonétique entre le *Some* anglais et la *Somme* française est porteur ici, que Kerouac l'ait voulu ou non est de peu d'importance. Dès le premier abord, on constate que la visée des deux textes n'est pas la même du tout, même si les titres se font échos et que les deux ouvrages défrichent un terrain qu'on nomme dans les deux cas « spirituel », l'un théologique, l'autre littéraire. Kerouac

connaissait en effet ce titre de l'œuvre maitresse de Thomas d'Aquin puisqu'il mentionne ce théologien à plusieurs endroits de *Some of the Dharma*. Notamment, il fera une réfutation du dualisme catholique, représenté par Aquin, grâce à sa connaissance des conceptions non-dualistes du bouddhisme, entre autres pour le dépassement du bien et du mal (Kerouac 1997, 66-67). De plus, il reprendra quelques fois cette critique du catholicisme d'Aquin (Kerouac 1997, 73-74). Cependant, l'écrivain ne fait pas une somme telle que l'envisage d'Aquin, selon ce sous-genre philosophique, sous la forme d'un traité, visant à rassembler tout le savoir connu sur un sujet ou un problème : une sorte d'univers argumentatif clos où on retrouverait toutes les ressources nécessaires à la preuve de Dieu. De plus, Kerouac ne suit pas la logique de la *Somme* selon laquelle chaque article s'articule dans l'ordre des objections, des contresens, de la réponse et de la solution à une question précise. *Some of the Dharma* n'est pas écrit selon un ordre logique de présentation d'une argumentation. Au contraire, l'ouvrage se divise en « livres » non titrés, dont il est difficile de cerner un thème ou un problème où s'accumuleraient les entrées du chapitre, une vignette à partir de laquelle il serait possible de résumer le propos de chaque livre. Le texte semble plutôt écrit au gré des observations, des réflexions, des méditations, des voyages, des lectures de Kerouac, sans qu'ils soient organisés à partir d'une volonté unificatrice, autre que l'œuvre elle-même. Il n'y a pas de système en vue. Son projet se rapproche davantage de ce qu'il décrit en préface de *Wake*

Up :

There is no way to separate and name the countless sources that have poured into this lake of light, such as Lankavatara Scripture, the Dhamma-pada, the Anguttara Nikaya, the Itivuttaka, the Digga Nikaya, the Majjhima Nikaya, the Theragatha, the Vinaya Pitaka, the Prajna-Paramita-Hridaya Sutra, the Samyutta Nikaya, even Chuangtse, Tao Teh King, the Life of Milarepa, the Mahayana Samgraha and a thousand places. The heart of the book is an embellished précis of the mighty Surangama Sutra whose author, who seems to be the greatest writer who ever lived, is unknown. He lived in the First Century A.D. and drew from the sources of his own time and wrote for the sake of Brightest Divine Enlightenment. I have designed this to be a handbook for Western understanding of the ancient Law. The purpose is to convert. (Kerouac 2008b, 5-6)

De la même manière, *Some of the Dharma* s'abreuve aux sources de plusieurs textes de la tradition bouddhiste, mais ne s'y limite pas. Il s'agit aussi d'une sorte de « précis » sur la question du bouddhisme, un précis cependant d'une grande envergure, qui dépasse la visée de *Wake Up*. Pourtant, comme *Wake Up*, *Some of the Dharma* s'adresse à Kerouac et à ses lecteurs ou ses lectrices dans le but de convertir au bouddhisme, quoique ce but varie de livre en livre. Il tente néanmoins de traduire le langage du bouddhisme pour l'Occident ; il montre son processus de traduction lui-même sous de nombreuses formes. On se retrouve aussi devant un texte qui est écrit pour enseigner le bouddhisme aux Américains, en premier lieu à Allen Ginsberg. Cela a même mené l'exécuteur testamentaire de Kerouac, John Sampas, à choisir d'adresser une dédicace au début de *Some of the Dharma* à Allen Ginsberg, lors de la publication posthume. Même s'il dépasse cette simple visée, il n'en reste pas moins que ce texte est empreint d'une verve de prosélytisme à plusieurs endroits. Kerouac veut traduire l'enthousiasme de sa découverte du bouddhisme. Pourtant, ce n'est pas une « somme » à la manière d'un traité de philosophie où il chercherait à démontrer une certaine vérité de manière rationnelle, à démontrer la véracité du bouddhisme. Pour lui, sa vérité n'est pas à démontrer, il ne fait qu'en exposer la pratique par l'écriture. L'addition des occurrences dans *Some of the Dharma* ne suit pas la logique rigoureuse de cette autre *Somme* de D'Aquin. Il ne s'agit pas de l'ordre de la tête, mais de l'ordre du cœur, un peu comme chez un Pascal. De son côté, le bouddha, dans le *Lankavatara Sutra* répondra à Mahamati s'interrogeant sur l'assurance du Nirvana pour le Bodhisattva : « Mahamati, this assurance is not an assurance of numbers or logics ; it is not the mind that is to be assured but the heart. » (Goddard 2010, 121) Il est toujours question du cœur, au demeurant. Ainsi, cette *Some* de Kerouac n'est pas articulée autour de l'idée de convaincre d'une raison particulière. Convaincre est infécond, comme le stipule Benjamin (2000b, 112). Ce n'est pas la somme des connaissances d'un savoir philosophique et religieux. Il s'agit plutôt de faire prendre le cœur en feu. Ce sera davantage comme le projet d'une

addition d'incendies jusqu'au moment où l'on réalise l'urgence à l'œuvre dans chaque instant. À chaque fois, tout est en feu ; tout est en jeu.

De quelle [sɔm], donc, s'agit-il? Ce n'est pas le « somme » de la bête de somme ou de « faire un somme ». Le « some » de *Some of the Dharma* se rapproche en partie de notre somme en tant qu'addition à la française, provenant du latin *summa* ou *summum* (« du point le plus élevé »). La « somme » de la *Somme théologique* représenterait, par exemple, en plus du sens de l'addition, un haut sommet du savoir sur les questions théologiques. Encore une fois, ce n'est pas précisément ce qui est figuré par *Some of the Dharma*, même si Kerouac comptait produire un texte de la plus haute importance sur le bouddhisme dont la valeur serait de pouvoir transmettre en langue de l'Ouest cette « philosophie » de l'Est. S'il y a *addition*, c'est dans la mesure où son carnet spirituel est conçu comme une accumulation d'inscriptions et de fragments de toutes sortes. Cette accumulation ne pointe pas vers un savoir achevé et clos. Au contraire, l'agencement de cette accumulation, son assemblage fait penser à une œuvre inachevée, dont on ne peut voir ni la fin ni le début, bien qu'il ait réellement terminé cette œuvre, publiée de manière posthume cependant. L'inachèvement n'est pas perçu selon sa « face » extérieure, son aspect matériel et grossier, mais selon son visage intérieur, son aspect littéraire et subtil.

On peut se référer en ce sens, de manière plus précise, à l'étymologie anglaise du mot « some » qui nous porte jusqu'au Old English *sum*, c'est-à-dire « “some, a certain one, something, a certain quantity; a certain number;” with numerals “out of” (as in *sum feowra* “one of four”). » (« Some | Online Etymology Dictionary » 2020) Le premier sens de *Sum* s'approfondit ainsi d'une nouvelle dimension qui se rapproche cette fois de la signification intime de *Some of the Dharma*. Même si cette accumulation est infinie, qu'elle tende telle une courbe toujours vers un axe ou un autre sans jamais les toucher, même si le travail de l'œuvre s'achève dans l'inachèvement, un seul fragment, une seule partie de ce tout figure déjà le tout. On peut ouvrir *Some of the Dharma* à

n'importe quelle page et on entre littéralement dans tout l'univers du texte ; il ne suit pas la logique temporelle d'une narration. « Un peu du dharma, c'est déjà tout le dharma », pourrait-on proposer comme manière de paraphraser le titre. Une expression provenant du bouddhisme dit qu'être un avec un grain de sable, c'est voir à travers l'univers tout entier. C'est aussi le magnifique poème de Blake :

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.
(Blake s. d., « Auguries of Innocence »)

Selon cette perspective, l'un des usages de la forme ancienne de *Sum* désigne un sens qui résonne avec ce que Kerouac et son texte paraissent porter comme sens. Dans son acceptation numérique « one of four », *sum feowra*, il faudrait plutôt entendre « one of infinity » pour l'autre *Some* : une part du dharma, un morceau, une partie de l'infini comprend tout l'infini. Le tout est contenu dans chacune de ses parties, à la manière du filet d'Indra ou des monades de Leibniz. Cette conception de la partie et du tout évoque complètement le monde du bouddhisme que Kerouac veut ici traduire et approfondir par son écriture. Sa conception du spirituel se trouve entièrement entremêlée avec le mot central du bouddhisme, qui compose la deuxième partie du titre. En termes non-bouddhistes, on peut la désigner sous le nom d'une *somme du spirituel* sans qu'il soit possible de faire un décompte précis de ce que l'on entend par « spirituel ». Cependant, il est incontestable que ce projet de Kerouac, dans toute sa fraîcheur, sa vigueur et son désespoir, se voulait une somme du spirituel, une manière de traduire et d'exprimer la vie intérieure et spirituelle grâce à la pratique de l'écriture. C'est en ce sens premier que *Some of the Dharma* représente un livre absolument essentiel pour concevoir les visées de sa quête littéraire. Kerouac l'utilise dans cette perspective comme un catalyseur, qui accélère le pullulement de ses expérimentations de l'écriture. Mais, au contraire du catalyseur chimique qui sort indemne de la réaction chimique après avoir augmenté sa vitesse, ni

Kerouac ni le bouddhisme ne sortent entièrement intact de cette rencontre. La recherche de l'approfondissement de la compréhension du dharma par la pratique d'exercices littéraires constitue une investigation des plus prolifiques selon ce qui peut en être dégagé de *Some of the Dharma*. Encore une fois, d'une manière différente dans son articulation quoique dans la même trame figurative que la biographie du Bouddha *Wake Up*, le dharma littéraire ne prend pas forme uniquement sous l'aspect de personnages comme c'est le cas dans *Dharma Bums*. Dans son carnet, Kerouac invente une réelle façon de traduire le bouddhisme en termes littéraires. La forme du carnet et l'addition des notes et des fragments de tous genres indiquent bien l'impermanence de la forme littéraire elle-même. La singularité de ceci, contrairement au genre romanesque, c'est qu'il est encore impossible de stabiliser les frontières de ce « genre qui n'est pas un genre », tandis que le roman est le « genre de tous les genres ».

À propos du dharma littéraire

Le terme « some » possède selon l'acceptation déjà proposée une signification proche de ce que le bouddhisme conçoit par le mot de « dharma », selon les paroles du bouddha dans les sutras. Il y aurait en quelque sorte une répétition inutile dans le titre. *Some*, c'est déjà le « dharma ». *Dharma*, c'est déjà « some ». Cependant, la traduction française du texte, qui se limite à le titrer par *Dharma*, passe néanmoins à côté d'une facette du titre anglais qui est malgré tout essentielle. Bien qu'un peu de dharma soit tout le dharma, l'indiquer dans le titre permet de savoir que Kerouac par ce texte ne revendique pas une position comme s'il possédait la totalité du dharma, tout en proposant une vision totalisante fragmentée. Ce n'est pas la même attitude que celle d'Aquin qui est en jeu ici. Cette ambiguïté habite déjà le terme de *dharma*. Le nom commun de « dharma »

provient du sanskrit et a depuis infusé abondamment dans l’imaginaire du bouddhisme et de l’hindouisme, entre autres religions. Kerouac l’a américanisé et popularisé en écrivant son roman *Dharma Bums*, qui perd toute sa valeur dans la version française du titre des *Clochards célestes*; les clochards, les « bums » du dharma ne sont pas célestes, malgré ce qu’en pensaient les traducteurs français. Au contraire, Kerouac y voit quelque chose d’éminemment terrestre ou n’entend pas, du moins, le dharma comme une conception uniquement céleste. Il y voit tout de même une réalité qui s’impose de plus en plus et l’un de ses buts est de rendre le bouddhisme accessible en Amérique. Notamment, en 1958, deux ans après la composition de son grand carnet, il s’aperçoit de la popularité croissante du bouddhisme et s’en réjouit dans une lettre à Philip Whalen, ce dernier étant aussi très investi dans la pratique du bouddhisme : « I mean 1958 will be great year, year of buddhism, already big stir in ny about zen, allen watts big hero of madison avenue now, and nancy wilson ross big article about zen in mademoiselle mentions me and allen and knows her buddhism good, now with dharma bums i will crash open whole scene to sudden Buddhism boom and look what’ll happen closely soon. . . . everybody going the way of the dharma [...]. » (Kerouac 1997, xii) Il s’enthousiasme que 1958 devienne enfin une année où le bouddhisme gagne du terrain en Amérique et *Dharma Bums* vient en quelque sorte continuer l’effort de rendre plus visible cette manière de voir le monde. Avec l’appui du succès que lui amène la publication de *On the Road* en 1957, Kerouac a la visibilité nécessaire dans le grand public pour promouvoir ce terme de dharma et le mode de vie de l’errance et la fameuse « révolution des sacs à dos » sur la route. Ainsi, *Dharma Bums* vient préciser et approfondir ce que *On the Road* représentait comme projet. Or, à ce moment, à la fin des années 50, Kerouac avait déjà considérablement avancé son étude du bouddhisme, ce dont *Some of the Dharma* témoigne. Les significations du « dharma » étaient bien connues de Kerouac, et il ne cherchait pas seulement à populariser le terme et la philosophie apparente du bouddhisme, mais avait une foi profonde dans

le sens que revêt ce dharma, c'est par lui qu'il est d'ailleurs possible de creuser une nouvelle fois une autre compréhension de la vision de l'auteur.

Dans le « Lankavatara », sutra contenu dans *A Buddhist Bible* de Goddard, lue par Kerouac avec enthousiasme, l'auteur inconnu relate les paroles du bouddha à propos du Dharma et des dharmas :

Then Mahamati asked the Blessed one: Pray tell us, Blessed One, about the five Dharmas, so that we may fully understand Perfect Knowledge?

The Blessed One replied: The five Dharmas are – appearance, name, discrimination, right-knowledge, and Reality.

[...]

When appearances and names are put away and all discrimination ceases, that which remains is the true and essential nature of things and, as nothing can be predicated as to the nature of essence, it is called the “Suchness” of Reality. This universal, undifferentiated, inscrutable, “Suchness” is the only Reality but it is variously characterized as Truth, Mind-essence, Transcendental Intelligence, Noble Wisdom, etc. This Dharma of the non-existence of the Essence-nature of Ultimate Reality is the Dharma which has been proclaimed by all the Buddhas, and when all things are understood in full agreement with it, one is in possession of Perfect Knowledge, and is on his way to the attainment of the Transcendental Intelligence of the Tathagatas. (Goddard 2010, 58)

Selon ce sutra, on conçoit deux sortes de dharma que le bouddha caractérise assez différemment, quoique ce ne sera toujours que deux aspects d'une même réalité, toujours pour le bouddhisme. Les premiers dharmas, au nombre de 4 (apparence, nom, discrimination et connaissance juste), constituent toutes les choses et les phénomènes expérimentés dans le réel irréel et la conscience, tandis que le cinquième Dharma pointe plutôt vers la réalité elle-même, la loi bouddhique qui énonce sa vérité insaisissable, la loi de toute chose, de tout phénomène, de toute conscience, et au-delà même de la conscience, sans même se représenter quelque chose qui aurait le nom d'inconscient. L'apparence et le nom des choses, notre façon de discriminer entre une chose bonne et une autre mauvaise, notre manière de prendre conscience de cette discrimination, tous ces aspects de la réalité s'appellent *dharma*. Et chacun de ces dharmas donne un accès au Dharma, à l'enseignement du bouddha. Le Dharma des dharmas procède de la même nature que le *dao* des

chapitres précédents. Ce Dharma n'a pas d'essence, n'est pas substantiel, il est vide. Pourtant, du même souffle, le dharma constitue et traverse toute chose, tous les dharmas. Ils se trouvent toujours là où je suis, à la manière de Dieu selon Buber, qui « veut entrer dans son monde, mais c'est par l'homme qu'il veut y entrer. » (2015, 51) Seulement, dans le bouddhisme, le dharma n'entre pas et ne sort pas et n'est pas particulièrement intéressé par l'humain. Le Dharma passe par tous les dharmas inlassablement, sans attention particulière à quoi que ce soit. Un bouddha ou un maître zen se plairait alors de dire que le verbe « passer » dans la phrase précédente est même de trop. Le dharma est le dharma. Le dharma est. Dharma, *period*. Dharma! On le dit vide, « rien » au sens de « pas une chose », au sens anglais de *no-thing* comme se plaît à le répéter Kerouac dans *Some of the Dharma* : « Do Nothing, Say Nothing / Think Nothing / The Dharma is the sweetest thing I know » (1997, 63) De même qu'il serait très hasardeux de penser qu'il s'agit là d'une sorte d'invocation à la procrastination généralisée, il importe de comprendre que ce « rien » dont il est question ne représente pas le rien du néant. C'est ce que les dires de ce maître taoïste indiquent aussi : « Le Tao pratique constamment le non-agir et (pourtant) il n'y a rien qu'il ne fasse. » (Lao-tseu 2012, XXXVI) Maître Hui Neng affirmait de son côté, en ce sens, que *dès le commencement aucune chose n'est* (Benoit 1967, 265), tandis que Hakuin Zenji dira que *depuis toujours tous les êtres sont bouddha* (Low 1988, 123). Cela aussi, c'est le dharma, affirmer une chose et l'autre n'est aucunement contradictoire dans la perspective du bouddhisme. Qu'est-ce exactement, si cela peut être toute chose et aucune chose? Voilà qui complique une tentative de le comprendre et de le définir par le langage. Kerouac en était bien conscient et le rapporte d'une multitude de façons.

Dès le premier livre et la première page de *Some of the Dharma*, Kerouac donne une définition du dharma à partir de ses lectures bouddhistes récentes, la définition usuelle. Elle facilite une première approche du terme dans le lexique de Kerouac. Après avoir fait une liste des 4 nobles vérités (la souffrance, le désir comme cause de la souffrance, la possibilité de dissolution de cette

souffrance, le chemin hors de cette souffrance comme voie octuple) et énuméré les 8 chemins de la voie octuple, il entreprend de faire une autre liste des différents termes sanskrits communs pour la pratique et l'étude du bouddhisme.

YANA Ferryboat
DHYANA Ecstasy (of contemplation)
BODHI Enlightenment
DHARMA The law of things
TIRTHA A ford, crossing
TIRTHANKARAS Those providing a ford
(Kerouac 1997, 3)

Le *dharma* s'entend donc comme la loi des choses. À travers son texte, tout au long de son texte, l'écrivain approfondira ses recherches sur le *dharma*, d'une part par la pratique de *dhyana*, synonyme de méditation contemplative comme dans le *chan* chinois et le *zen* japonais, qui traduisent ce terme sanskrit, et d'autre part par l'écriture, la lecture et l'étude d'une grande variété de textes de diverses natures, dont ses propres carnets de notes. Il caractérise le *dharma* de différentes manières de livre en livre. Il expose même sa racine du sanskrit : « DHRI, to preserve, establish, root of the DHARMA » (Kerouac 1997, 96). Ce sens de Dharma ne signifie pas cependant d'établir et d'instituer quoi que ce soit de manière permanente. Ce serait plutôt se demander : qu'est-ce qui prend racine et s'établit dans ce qui ne peut pas persévérer, c'est-à-dire toute chose. L'impermanence est de mise dans toute acceptation du bouddhisme et *Some of the Dharma* en reprend le filon ténu avec beaucoup de virtuosité littéraire. Le dharma ne se préserve pas, en quelque sorte. Il se préserve dans son impermanence elle-même et même cette impermanence ne peut être préservée. Le dharma nous glisse toujours entre les doigts, mais il s'agit de se demander où prend racine et s'établit alors le dharma. Kerouac parle aussi du dharma comme de *l'Enseignement de l'Éternité* (1997, 16 [ma traduction]). Il est considéré hors du temps et de l'espace et source du temps et de l'espace. Le 27 juillet 1954, dans le deuxième livre de son ouvrage, il relève un sermon qu'il s'est fait à lui-même durant une méditation, pour ensuite indiquer

qu'il est déjà arrivé à la fin de « *Some of the Dharma* », et qu'il entame plutôt un livre intitulé « *The book of Samadhi* » (Kerouac, 1997 : 84). *Some of the Dharma* n'est pourtant pas terminé, mais Kerouac tente de marquer un tournant à partir d'une réalisation qui concerne sa compréhension du dharma.

I sensed vast halls of wind and emptiness echoing inside me and I knew I was here only because of an enormous self belief---and belief in selfness---a sin begun by me selfishly and now I pay in pain---I saw Mind Essence everywhere, had the eerie snaky sensation of it manifesting and manifesting all this imaginary pain---I saw I cant write my visions of the Dharma except as I write dream, swiftly, surely, undiscriminated, purely from the mind---So I hereby end this book SOME OF THE DHARMA, these notes, and refer you to

The book of Samadhi (the formal big flower) which I begin now.

*****FINIS*****

(Kerouac 197, 84)

Après une période de méditation, Kerouac réalise qu'il ne peut pas transmettre ses visions du dharma, du moins il arrive à la réalisation qu'il lui faudra transmettre sa compréhension du Dharma autrement, et non pas selon les modalités habituelles de son écriture, qui ne parviennent pas à traduire ce vide du dharma. Ici comme ailleurs, il reprend les grands principes du bouddhisme et s'approprie avec son écriture une manière d'envisager ce que signifient les enseignements du bouddhisme. Arrivé à l'aboutissement de l'idée selon laquelle la souffrance et le monde apparaissent seulement dans l'esprit et qu'ils proviennent de la croyance en l'ego, il doit revoir la manière de transmettre sa vision du Dharma. Il songeait, tout juste avant ces observations, au rythme de sa respiration et désirait être capable d'avoir une forme d'écriture qui soit en mesure de suivre le rythme aussi naturellement que les inspirations et les expirations du corps et de la désagrégation du corps dans la vieillesse et la mort. Ici le Dharma devra être écrit comme au sortir d'un rêve, sans discrimination de l'ego, à partir de la conscience elle-même où tout apparaît. Cette mention de la technique de transcription des rêves rappelle à la fois ses méthodes d'écriture et l'idée mainte et mainte fois répétée dans les sutras que la vie est un songe, à la manière de Calderon.

Or, réalisant l'impossibilité de ce projet de *Some of the Dharma*, il se tourne vers la composition d'une autre sorte de livre, non plus la forme des notes dans un carnet, mais sous l'angle d'un récit de ses *samadhis*. *Samadhi* réfère à un état d'absorption, de contemplation, atteint notamment pendant une période de méditation. Kerouac veut ainsi raconter les réalisations, ses prises de conscience à partir de cet état particulier, un état d'extase méditative. Ce faisant, il change les modalités de son écriture, de manière très brève, écrivant un récit en prose, mais l'organisation par des livres de notes reste toujours la même par la suite. Que ce soit *Some of the Dharma* ou « book of Samadhi » contenu en ce dernier, son écriture s'agence toujours dans des « livres » numérotés de 1 à 10. À la fin de *Some*, il revient une nouvelle fois sur le titre : « All this BOOK OF DHARMAS since December 1953, hasnt it been mighty preparations for the Epic Novel THE TATHAGATA? » Et il se répond à lui-même, à la main : «NO » (Kerouac 1997, 420). D'ailleurs, quand il énumère une nouvelle fois les techniques d'écriture qu'il utilise pour la composition de sa « Legend of Duluoz », il note à la fin de la description de celles-ci qu'il serait possible de les condenser en « Book » : « BOOK OF TICS », « BOOK OF POPS », « BOOK OF ECSTASIES », « BOOK OF MOVIES ». (Kerouac 1997, 342) Cette conception n'est pas seulement particulière à *Some of the Dharma*, bien qu'elle soit sans conteste explicitée de la plus profonde des manières ici. Plusieurs textes de son œuvre se nomment aussi de la sorte : *Book of Dream*, *Book of Sketches*, *Book of Haikus*, *Book of Blues*. Il avait déjà annoncé ses intentions dans *Some of the Dharma*, bien avant que tous ces livres soient considérés par les maisons d'édition. Ce sont tous des recueils qui ne suivent pas la trame narrative et autobiographique de la légende épique de ses romans, mais qui se trouvent inclus dans l'ensemble de l'œuvre grâce à la vision développée dans le carnet. Ses romans seront plutôt disposés sur la trame bibliographique de Kerouac avec des titres originaux ou des « Visions », *Visions of Cody* ou encore *Visions of Gerard*. Or, la plupart des textes qui ne sont pas regroupés dans sa « Légende de Duluoz » sont pensés sous la reliure

conceptuelle de livre et de recueil de livres, de croquis, de poèmes, de carnets. Et le livre des livres, le cantique des cantiques, le poème des poèmes, le *Carnet de tous les carnets*, était bien *Some of the Dharma!*

Ce modèle du recueil de livres, de poèmes, de haïkus, de croquis, s'inspire des traditions littéraires les plus anciennes comme dans le cas de la Bible judéo-chrétienne ou des sutras de l'hindouisme et du bouddhisme. Cet assemblage de livres dans un grand livre est au fondement de la Bible comme on la lit aujourd'hui, selon le canon établi à travers le temps et les traductions : plusieurs livres contenus en un seul Livre. Les sutras, eux aussi, ont une grande proximité avec le projet de Kerouac. Il s'inspire grandement des sutras. L'étymologie et les significations de *sutra* recourent en partie notre idée du texte biblique. Il s'agit d'un ensemble d'aphorismes ou un texte comprenant des règles, des enseignements ou des doctrines. Pour le bouddhisme, ce seront majoritairement les écrits qui relatent la vie et les enseignements du bouddha. Au début de son *Scripture of the Golden Eternity*, en introduction, Anne Waldman précise la signification de *sutra* :

Traditionally “sutra” comes from the Sanskrit root “siv,” meaning to sew a thread or yarn. It also carries the implication of meeting point or junction, referring to interstice of Buddha’s enlightenment with the student’s understanding. A sutra is historically a dialogue between the Gotama & one or more of his disciples, and carries the orally delivered, exact words of the Buddha. Scripture, on the other hand, suggests the Christian canon – the Scriptures or sacred writings of the Bible. Kerouac had a recondite knowledge, and appreciation, of both canons. (Kerouac 1994c, 1-2)

Ce sont ces sutras que Kerouac lit avec une grande avidité quand il rédige son *Some of the Dharma*. *Sutra* a donc aussi la signification d'un fil et d'une corde (Kerouac 1997, 156). Peut-être était-ce d'abord le fil qui permettait de relier les différents feuillets de ce sutra, par métonymie, mais il est possible de penser qu'il est aussi question du fil rouge, du fil d'Ariane qui conduit et guide les enseignements regroupés dans un sutra ou un autre. Ce sont en outre les fils qui relient la personne qui lit à celle qui écrit. Elles sont liées de manière spirituelle dans ce sens précis. Lorsque je lis, lorsque je récite un sutra ou un livre quelconque, je suis lié à sa création. Le texte est un tissage,

non pas en lui-même, mais en ce qu'il implique ce dialogue que pointe le texte⁴⁰. L'enchevêtrement littéraire mondial formerait ainsi le modèle d'un sutra ou d'une bible, selon la perspective adoptée. *Some of the Dharma* constitue un exemple relativement unique de mise en forme de ce grand carnet spirituel sous son aspect profondément littéraire. Néanmoins, il ne prend pas la forme d'un sutra classique relatant les paroles du bouddha ou d'enseignements essentiels du bouddhisme sous l'aspect de directives, du moins il ne prend pas seulement ce sens, mais le dépasse ; Kerouac fera ce travail plus classique, même s'il innovera aussi en la matière, dans son *Scripture of the Golden Eternity*, le sutra qu'il écrit à la demande de Gary Snyder. Pour sa part, son grand carnet spirituel, ce recueil de notes de tous les genres possibles, semble inspiré par ce second sens du *sutra* en tant que « fil des pensées » ou, en traduisant en mes mots, en tant que « corde à partir de laquelle nous parvenons à suivre le cheminement de l'esprit », l'esprit conçu ici sous le jour du filage même du fil, comme chez les trois Moires qui mènent le destin : celle qui file, celle qui mesure et celle qui coupe, c'est-à-dire suivre le fil du destin ou suivre le fil de nos pensées. Cela désigne ce qu'on entend habituellement par un carnet de notes ou un simple carnet. Ce n'est ni un journal intime avec le suivi sentimental de nos états d'âme de jour en jour ni une biographie qui relate le récit de notre vie ou celle d'une autre personne. Pourtant, le carnet de notes contient les traces d'un vécu, d'un processus de compréhension. Ce qui rend ce carnet de notes spirituel fort mystérieux et riche

⁴⁰ Il s'agit de la thèse fort convaincante de Bakhtine, notamment dans son analyse du discours romanesque et poétique : « Si nous nous représentons l'intention de ce discours, autrement dit, son orientation sur son objet comme un rayon lumineux, nous expliquerions le jeu vivace et inimitable des couleurs et de la lumière dans les facettes de l'image qu'ils construisent par la réfraction du « discours-rayon », non dans l'objet lui-même (comme le jeu de l'image-trope du discours poétique au sens étroit, dans un « mot récusé »), mais dans un milieu de mots, jugements, et accents « étrangers », traversé par ce rayon dirigé sur l'objet : l'atmosphère sociale du discours qui environne son objet fait jouer les facettes de son image.

« Pour se frayer un chemin vers son sens et son expression, le discours traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers ; il est à l'unisson avec certains de ses éléments, en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et à son ton stylistique. » (Bakhtine 2006, 101) La métaphore du rayon de lumière fonctionne de manière similaire à celle du fil. Les fils, tout comme les rayons, changent de direction au cours du tissage et forment un grand ensemble comme un tapis ou un vêtement, et on oublie ensuite le fil, tout comme on oublie la lumière qui est toujours présente.

en perspectives, c'est qu'il ne contient pas seulement des notes de lectures ou d'expériences personnelles, mais l'effort constant de compréhension du bouddhisme par l'écriture littéraire qui se fait sentir de page en page, de livre en livre. En tant qu'œuvre littéraire, *Some of the Dharma* expose un devenir spirituel orienté par une quête. Son originalité réside dans le fait que le chemin de l'écriture s'entremêle intimement avec sa voie spirituelle et leur enchevêtrement inextricable devient particulièrement visible dans l'œuvre. Les deux chemins ne font plus qu'une voie, d'où la difficulté à les caractériser séparément ou les analyser sans considérer les deux aspects en même temps. Ce n'est pas un pratiquant parmi tant d'autres. Si c'est le cas, il faudra tout de même prendre en compte le fait qu'il vivait son expérimentation de cette quête spirituelle à tendance bouddhiste à travers son écriture. Ceci constitue le trait distinctif de Kerouac. Il n'est pas seulement question de savoir combien il était bouddhiste ou non, mais bien de comprendre comment *quête spirituelle* et *chemin littéraire* se tissaient ensemble sans toutefois se fusionner en une même chose. Le texte prend naissance dans son contexte et le transcende. Le texte est celui ou celle qui le lit et celui ou celle qui l'écrit, et dans le cas de *Some of the Dharma*, ces deux instances se chevauchent très fréquemment.

Enfin, selon cette dernière perspective, le « some » peut être lu comme le *Sum* latin du verbe être. *Sum of the Dharma* signifierait presque : Je suis le dharma. En d'autres mots : Dharmasum. Sans respecter exactement la grammaire latine dans sa syntaxe, le sens de cette traduction de *Sum* comme *Je suis* ne trahit pas pourtant ce que *Some of the Dharma* constitue comme œuvre littéraire et spirituel. Ce carnet spirituel est un tissage de textes extrêmement sensible, profond et novateur dans sa manière d'articuler une quête à travers le devenir de l'écriture d'une personne. Le moteur de ce processus procède d'une impulsion de Kerouac porteuse d'une autre manière d'user des textes pour faire de la littérature. Du moins, la vision de Kerouac, même si elle connaît et s'inspire de la tradition littéraire et religieuse, ne se déploie pas sur les fondements d'une institutionnalisation du

texte. Au contraire, le bouddhisme lui donne accès à une autre façon d'entrer en rapport avec le tissu textuel. Il faudra le brûler un jour ou l'autre comme un champ de coton. Kerouac comprend que le texte est appelé à périr, à disparaître, dans toute sa matérialité, comme le petit devenir physique de l'humain. Que restera-t-il alors de l'œuvre inscrite dans le texte? Il en va ainsi de déclarations-chocs d'un livre à l'autre de son *Some of the Dharma*. Par exemple, au livre #7, il s'exclame : « I'D RATHER BE A WOODEN FLUTE / THAN AN "AMERICAN WRITER" » (Kerouac 1997, 330). On entend ici une position qui met en opposition une sorte de grâce ou de don qui souffle à travers lui, tandis que l'écriture prend plutôt la forme d'un chemin dont il est la direction. Il déclare par ailleurs : « Literature is like a red rubber ball... child's play.... » (330). Il relativise ainsi la littérature en la comparant à un jeu d'enfants. Quelle est la valeur de ce que j'écris en termes de temps, d'espace et d'esprit au regard de l'univers, du dharma et de l'éternité? Jeux d'enfants! L'écrivain repense le statut du texte littéraire à partir de sa quête spirituelle, ce qui le mène notamment à repenser cet ensemble de textes qu'on nomme « Bible » ou « Sutra ». Kerouac proposera en somme cette formule originale du livre spirituel : « The Book of Pure Truth consists of a bunch of mirrors bound in a volume. » (1997, 76)

Dans ce livre composé uniquement de miroirs, les reflets se reflètent sans fin, la personne qui lit se retrouve dans un monde littéraire créé à la manière des labyrinthes de miroirs se retrouvant aux fêtes foraines. On regarde et on est regardé par nous-mêmes. Même s'il ne s'agit que d'une image, cette manière de présenter le « livre de la pure vérité » montre l'idéal qui anime l'écrivain. Dans ce livre, toute partie, tout fragment, tout reflet reflète le tout, compose, englobe une totalité inachevée et donc infinie. Le dharma littéraire, dans la révision des termes du bouddhisme en un langage laïque, c'est davantage cette conception. Ce n'est pas seulement la figuration du dharma, comme dans *Dharma Bums* ou *Wake Up : A life of the Buddha*. Il s'agit d'une œuvre, telle que la vaste entreprise littéraire de *Some of the Dharma*, dont la portée spirituelle remet même en question

ce que l'on entend par « texte ». Cette redéfinition du livre spirituel comme un assemblage de miroirs s'appuie d'ailleurs sur une critique des institutions religieuses et littéraires.

L'impossible institution (littéraire et religieuse)

Worms of God
Thru your tradition
(Kerouac 1997, 283)

Some of the Dharma va ouvrir la voie au dépassement de la valeur du texte littéraire, par un tournant où Kerouac voudra plutôt enseigner qu'écrire ou – surtout – enseigner par l'écriture littéraire. Dès le premier livre, Kerouac exprime un renversement de l'usage du textuel qu'il tentera de diverses manières d'exprimer dans son propre texte. Il forge ainsi une démarche qui se rapproche des grands mystiques sans y être complètement assimilée. Il se positionne contre l'institution tant en littérature que dans les domaines spirituels. À la suite d'un poème, notamment, il ajoute une remarque tranchante sur une désuétude de la littérature :

*****POEM
If he can be call'd meek
who has no wishes
--or hiding who needs never
be found--
or scared who never
attacks---
forgotten, who watches up
the night---
If he can be called a "he,"
who has no self
Writes "One is All"
On every wall.

"Literature" is no longer Necessary
Teaching is left . . .
(Kerouac 1997, 12)

Ne trahissant pas la tradition bouddhiste, plus particulièrement du bouddhisme zen bien qu'il ne s'y attache pas complètement, Kerouac rejette la préséance et la primauté accordée au texte,

contrairement à la tradition judéo-chrétienne sous sa forme institutionnelle. Le texte est un véhicule de sens dont l'autorité semble grandement arbitraire. Déplaçant la perspective, par les renversements qu'opère notamment le poème, on parvient à cerner la place du texte dans la vision de Kerouac. À la manière de la contingence d'un texte sans tradition textuelle, celui qui n'a pas de soi n'a pas besoin de pronom pour le nommer. Le « il » devient un pronom vide. Et si cela arrive malgré tout, que nous l'appelions « il », alors c'est que nous avons traversé une ambiguïté et que nous avons maintenant à comprendre la nouvelle perspective. La littérature n'est en fait qu'un nom et un concept. Cette série de noms et pronoms que l'on donne à une personne, une chose ou un texte pour les identifier, les désigner et les caractériser n'est plus nécessaire si les présupposés qui conditionnent ces désignations tombent. Si les désirs et les besoins ne remplissent plus la place qu'on leur assignait habituellement, de quoi a besoin alors la personne qui lit et celle qui écrit selon ce point de vue? Voilà comment Kerouac transpose sa réflexion. Cette personne se sert de pronoms et de figures pour tracer ses histoires. Si elle n'a plus de « moi », d'identité stable, que la personnalité est impermanente comme le stipule les grands courants du bouddhisme, alors elle n'aura plus besoin de l'écrit, semble sous-entendre Kerouac. Tout est un ; un est tout. Le fragment est le tout ; le tout est le fragment. Le moi est l'univers. L'univers est le moi. Pourquoi écrire ceci sur tous les murs comme Paul Éluard invitait à écrire le nom de la liberté partout? La littérature ne fait que se répéter à jamais par le même nom, la même phrase, inlassablement, comme si l'enchaînement et l'articulation devenaient désuets : *Un* est toute chose. Le livre et le texte ne sont plus nécessaires quand l'enseignement est compris. Il le redit encore d'une autre manière dans le même livre : « The Book is of no importance. » (Kerouac 1997, 18) À travers l'ensemble de l'ouvrage, cette tension entre la quête spirituelle, l'enseignement de ce chemin qui n'est pas un chemin et son désir littéraire, se fait sentir de manière marquée à différents moments. Toutefois, le chemin de l'écriture persiste. Prolongeant la tradition bouddhiste dans ses nombreuses expressions,

l'écrivain ne pense pas que la vérité de l'enseignement ne se transmet que par l'écrit, même s'il ne proscrit pas son usage. Seulement, l'écrit n'a plus la place capitale qu'on lui accorde dans la religion ou la littérature. Du moins, Kerouac oppose souvent ici ses désirs *littéraires* et sa compréhension du *spirituel*. Le livre n'a plus d'importance ; la littérature n'est plus nécessaire ; il ne reste que l'enseignement. Dans sa formulation et sa réalité même, on comprend cependant que le texte littéraire a un rôle à jouer, qu'il ne devient pas réellement un subalterne, quoiqu'en dise Kerouac lui-même. Il n'est plus nécessaire, mais le fut jadis et le sera encore, si on transforme ce rapport au texte. C'est ce qu'évoque la formulation de Kerouac : une fois que l'enseignement est compris, le texte devient inutile. Encore selon une perspective empruntée intimement au bouddhisme, le texte ne devient pas inutile, mais la vérité de l'enseignement du bouddha ne s'appuie pas uniquement sur le texte et encore moins sur les mots. Dans son expression la plus radicale, notamment dans le zen, il y a une transmission qui ne nécessite pas le texte, comme l'affirme le *Diamond Sutra* : « A special transmission outside the Scriptures; No dependence upon words and letters; Direct pointing to one's deepest consciousness; Seeing into one's nature and the attainment of Buddhahood. » (Goddard 2010, 126) La position du bouddhisme, comme celle de Kerouac, oscille d'une posture radicale où le texte n'a aucune importance à une attitude où transparait une « philosophie » du langage qui conçoit les textes et les mots comme des ponts qui pointent vers la signification, mais dont on peut se débarrasser selon le degré de notre compréhension de l'enseignement. Cette dernière attitude constitue une position intéressante en littérature, car elle propose une conception du langage peu commune dans le monde laïque de cette sphère des lettres, même si, dans le passé et dans la mystique, elle a toujours trouvé une résonance importante et un poids décisif. Cette attitude ambivalente face aux textes n'est pas exclusive au bouddhisme, on la retrouve dans plusieurs religions et pensées mystiques. On se rappellera par

exemple la phrase fameuse, incisive et incendiaire de Saint-Paul : « la lettre tue, l'esprit vivifie. »

(2 Corinthiens 3:6)

On retrouve un étrange paradoxe dans l'œuvre de Kerouac à ce propos. Notamment, on trouve cette inscription de son sutra au *Jack Kerouac Park* à Lowell au Massachusetts :

45

When you've understood this scripture, throw it
away. If you cant understand this scripture,
throw it away.
I insist on your freedom.
(Kerouac 1994c, 46)

Les *commémorateurs* avaient-ils compris son *Scripture*? L'ironie, c'est qu'il sera bien difficile de se débarrasser de cette inscription gravée sur l'une des pierres commémoratives édifiées pour Kerouac dans le petit parc. Cependant, au regard de l'éternité, dirait Kerouac, je suis encore entièrement libre par rapport à cette inscription. La pierre ne tiendra pas le coup face à l'éternité. Du moins, au lieu de brûler le texte ou de le lancer loin de nous, il faudra se détourner de l'inscription dans ce lieu précis. Pour ce qui est de la littérature inscrite sur le papier ou dans les réseaux numériques, la tâche ne sera pas la même. Kerouac pointe dans tous les cas vers une liberté plus grande face au texte. Compréhension ou non, il ne faut pas à tout prix chercher dans le texte et s'y attacher. Il s'agit de chercher avec le texte et de l'oublier ensuite. Kerouac plaide pour une émancipation de l'inscription littéraire, non pas une émancipation totale, il ne laissera jamais tomber complètement sa carrière d'écrivain, mais une délivrance du poids trop lourd donné au texte dans la trame de l'histoire moderne judéo-chrétienne. La fin de son *Scripture of Golden Eternity* reprend une nouvelle fois ce même motif :

65

This is the first teaching from
the golden eternity

66

The second teaching from the golden eternity
is that there never was a first teaching

from the golden eternity.
(Kerouac 1994c, 61)

Ces deux dernières occurrences de *Scripture* concluent les soixante-quatre autres petits paragraphes qui composent sa tentative d'écrire un sutra par lui-même. Cette manière de concevoir les textes s'inspire grandement de plusieurs sutras que Kerouac a lus pendant cette période. Ils assignent un statut particulier au langage. Notamment, dans le *Diamond Sutra*, qui décrit les différents *paramitas*, les idéaux spirituels qu'il faut exercer dans la pratique du bouddhisme, le bouddha relie étroitement une conception de l'arbitraire du langage avec la manière de lire le sutra lui-même, une manière qui rappelle d'ailleurs ce que j'ai développé à propos de la signification de *Some of the Dharma*. Ainsi, Bouddha répète à trois reprises que l'observance et la lecture d'un seul fragment du sutra revient à comprendre l'ensemble du sutra : « The Lord Buddha continued : "If a disciple studies and adheres with implicit faith to even a stanza of this Scripture, the intrinsic merit of such a disciple would be relatively greater. And why? Because, the Tathagatas who have attained supreme spiritual wisdom, all owe their beginning to the Truth of this sacred Scripture – the Truth of Emptiness and Egolessness." » (Goddard 2010, 132) La vérité énoncée dans le sutra affirme justement que le sutra est vide comme tout le reste. Que ce soit par le vide ou le concept d'infini qui nous est plus familier en Occident, on arrive à envisager qu'un seul fragment du sutra équivaut à tout le sutra. Cela a des implications dans la relation au langage, dans la manière d'utiliser le langage qui s'utilise invariablement. Bouddha le rappelle encore deux fois : la lecture ou l'observance d'un seul vers apporte des mérites sans fin à la personne qui lit, médite et agit (Goddard 2010, 133). Or, en même temps qu'il pointe dans cette direction, il précise une nouvelle fois, par la négation, l'esprit de la lettre de ce sutra, selon l'angle de lecture. Il s'adresse à son disciple en ces mots : « Subhuti, a virtuous life, even the life of a Buddha, what is it? There is no such thing; it is only a name. [...] Subhuti, what is behavior? There is no such thing; it is something the mind imagines,

just like body and personality; it is only a name. » (Goddard 2010, 133) Comme dans le premier vers du *Tao to king*, le nom des choses n'est qu'une figure et une manière de présenter les choses, mais ne constitue pas réellement la réalité de cette chose, la choséité de la chose. Il y a encore une fois un décalage, qui ne saurait se résorber dans une synthèse ou une union. L'unité est au-delà, et au-delà c'est à travers. Il n'y a pas d'au-delà dans cette perspective. Surtout, par ce processus de négations entrecroisées, même le bouddha lui-même est peu de chose, ce n'est que le nom qu'on lui donne. De la sorte se dessine une conception du langage qui paraît dévaluée, comme si les mots n'avaient aucune importance. Pourtant, ce n'est pas entièrement le cas, c'est seulement une nouvelle perspective sur le langage qui est envisagée. C'est le langage en tant qu'institution qui perd ici de son autorité, en même temps que la sacralisation spirituelle de l'institutionnalisation des religions. On dit même, du moins dans la tradition zen, que Bodhidharma lui-même, quand il apporta le bouddhisme en Chine, lorsqu'un Empereur lui demanda les mérites et l'essence du bouddhisme, lui répondit : « aucun mérite » ; quand il poursuivit et le questionna sur le premier principe le plus sacré, Bodhidharma continua : « Un vide insondable et rien de sacré! » (Ferguson 2012, 237 [ma traduction]). Kerouac entretient d'ailleurs une même pensée rebelle à l'égard de l'institution, tant du côté du langage que de la religion. Il est intéressant ici de constater que ce refus des institutions « religion » et « littérature » se déploie dans une œuvre spirituelle et littéraire. Cependant, contrairement à d'autres textes où il expérimente sur les haïkus, le sutra, la biographie, le roman, *Some of the Dharma* ne s'appuie sur aucun genre en particulier. C'est en ce sens précisément, à mon avis, qu'il a été grandement négligé dans les études sur Kerouac jusqu'à maintenant. On ne peut donner un nom à cette entreprise littéraire et l'instituer dans un corpus institutionnel de textes, religieux ou littéraires. Le carnet de notes et d'écriture n'a pas sa place en fait dans le domaine littéraire de l'édition et de la publication, sinon il est publié après coup, une fois que l'auteur ou l'autrice a atteint la notoriété adéquate pour trouver un public ou être étudié

dans les universités. Le carnet que constitue *Some of the Dharma* ne fut publié qu'en 1997, soit une trentaine d'années après la mort de Kerouac. De son vivant, lors de son passage du côté du bouddhisme au milieu des années 50, Kerouac était conscient de la radicalité de son approche. Considéré *Some of the Dharma* comme un texte publiable en tant qu'œuvre, cela relevait d'un courage littéraire et d'une certaine étrangeté. Pourtant, ce projet, on le rappelle, est composé avant *On the Road* et les textes les plus marquants de Kerouac. Il est l'origine de ces derniers. La tension entre carrière littéraire et quête spirituelle devint très vive pendant ces années, c'est un de ses soucis constants dans *Some of the Dharma*, ainsi que l'inquiétude de sa consommation d'alcool et de drogues qui entraînent en contradiction avec ses idéaux.

Kerouac ne s'arrête pas d'écrire en effet, même s'il adresse en profondeur cette question de la non-autorité du texte face à la pratique du bouddhisme. Il souhaite en fait enseigner par son écriture. Ce retournement de la tâche de son écriture lui préserve une ouverture où il parvient encore à écrire, à savoir qu'il écrit pour transmettre sa compréhension du bouddhisme et non pour faire une carrière mondaine en littérature où la vanité de l'ego aurait préséance. Du côté de la lecture ou de l'écriture, des deux côtés, l'enjeu est toujours pour lui d'approfondir ce qu'il envisage comme l'enseignement transmis par le bouddha. Il écrira même que les sutras eux-mêmes ne sont pas garants de la transmission de l'enseignement, qui ne se traduit ni par des mots ni par des textes. Il se questionne au « Book #4 » :

MUST I GO TO THE SUTRAS FOR GUIDANCE?

Do I believe in ghosts?---

[...]

Reality

Is ghostly.

Made,

Fade.

I've said it a million times

This is the end...

(Kerouac 1997, 174)

Par cette double interrogation, il ne donne pas de réponse définitive, il ne cherche pas à *instituer* une solution ultime à cette question, malgré la tentation d'une fin à la fin du poème, une fin inachevée malgré tout par les points de suspension, une sorte d'exaspération plutôt. Il ne donne pas de formule finale dans tous les cas. Les deux questions se répondent. Il poursuit ensuite par un poème où il reprend ce motif. Les sutras comme la réalité apparente sont dans le monde, sont le monde, et ce monde n'est que rêves et fantômes. Cette perspective est présente dans de nombreux sutras : l'univers tout entier se présente à l'humain comme un monde éphémère, à la manière d'une étoile à l'aube, une bulle dans le courant, un éclair dans un nuage d'été, une lueur vacillante, un fantôme et un songe (Goddard 2010, 141 [ma traduction]). Le monde n'a pas de consistance, il n'est présent comme rêve que dans l'esprit du rêveur, dans la conscience de l'humain, bien que cela n'indique pas à proprement parler un solipsisme : le moi n'est pas isolé en lui-même, car le monde et lui ne font qu'un. Alors, comment distinguer si je suis l'homme qui a rêvé qu'il était papillon ou le papillon qui rêvait qu'il était un homme? Ce célèbre paradoxe, soulevé par Tchouang-tseu, montre à tout le moins que la frontière entre l'état de veille et d'éveil n'est pas aussi hermétique qu'il y paraît. Kerouac était convaincu que le monde n'est qu'un rêve, et, pendant la même période où il écrivait *Some of the Dharma*, il écrit en outre un recueil de ses rêves sous le titre *Book of Dreams*, où tous les personnages rencontrés dans ses romans prennent de nouveaux reliefs oniriques dans ses rêves. Ainsi, sont imbriqués étroitement son vécu, sa littérature et le monde onirique. La limite entre ces sphères de représentation est poreuse. La réalité est fantomatique, car elle a été créée (faite et construite), écrit Kerouac dans son poème. Dans le monde de la création, il y a ces frontières plus nettes. Puisqu'elle a un début, elle est appelée à finir un jour. Ce qui commence finira par se terminer ; ce qui n'a pas de commencement ne finit jamais. Or, étant dans cette réalité sans substance de l'apparence du monde construit et appelé à se déconstruire, à décroître, les sutras ne peuvent pas prétendre à plus de réalité que la réalité elle-

même et ne peuvent donc pas guider Kerouac ou quiconque, sauf s'il croit aux fantômes, sauf s'il accepte cette illusion de réalité.

Au sein de cette conception de la réalité impermanente du monde, le langage trouve une place bien singulière. Kerouac tente par tous les moyens de comprendre la place du *littéraire* (comme personne et pratique) dans un monde ainsi représenté et pensé au-delà de la représentation et de la pensée. La part d'arbitraire du langage devient selon cette perspective presque omniprésente, sans pourtant tomber dans un relativisme absolu, sans discréditer la puissance du langage. C'est ici qu'intervient, pour Kerouac, l'idée d'*enseigner par l'écriture*, qui occupe une place importante au sein du carnet. Elle le guide dans sa première approche du sens du texte. On se rappelle qu'il souhaitait d'abord écrire ces notes pour enseigner à Ginsberg le sens véritable du bouddhisme, pour lui proposer une sorte d'abrégé ou de précis des nombreux sutras. Au tournant de 1955, après un an de composition, il revient, comme il le fait de manière périodique, à la visée de l'entreprise littéraire que constitue cet ouvrage :

JANUARY 1, 1955---New Years Day.---Got up, washed, went back to bed & thought.
I still feel like writing
Book of Mind, in which I would
recall & disintegrate all events in
the life of Jack Duluo---
starting from center of interest,
ignoring time & space which are prin-
ciples of ignorance, dwelling on the
essence---destroying the forms---
and so there is no real reason to
do it---but I want a method of
teaching by writing---to unfold right
ideas and Mind Essence to the
Western World buried in its symbolo-
gical ignorance and unrecollecting
violence... in fact, indeed, buried in
its methodology too (as I)... I'll
just unsystematically Write to Teach
Adoration to the Buddhas for
their Triumph!-----
(Kerouac 1997, 194)

Cette occurrence entremêle une entrée de journal datée avec des mentions biographiques du quotidien de Kerouac et une réflexion sur la signification de *Some of the Dharma* comme projet d'écriture. De plus, de manière caractéristique, les passages où il réfléchit à la forme et la méthode de son écriture sont souvent annexés à des pensées sur le rêve. Le déploiement onirique du rêve constitue un modèle de narration exemplifiant une écriture spontanée qui s'articule à partir du moment sans considération autre. Notamment, un peu plus tôt au livre #3, Kerouac inscrit une note sur l'écriture et se sert d'un rêve pour expliquer le sens d'une division qu'il voit entre deux manières d'écrire : d'un côté, il y a l'écriture qui ne cherche pas à enseigner (« Non-Teaching writing ») et que les écrivains et les écrivaines ne cessent de réarranger, de réécrire, tandis que de l'autre se trouve l'écriture qui enseigne et dont la spontanéité et l'absence d'intervention ultérieure sont le secret comme dans un rêve qui émerge de lui-même de l'esprit de la personne qui dort (Kerouac 1997, 105-6). Le 1 janvier 1955, quand Kerouac écrit cette note, il mentionne sa matinée, son réveil, puis retourne au lit et ajoute ce qu'il pense sur le moment à propos de *Some of the Dharma*, qu'il appelle ici « Book of Mind », le livre de l'esprit. En se remémorant et en désintégrant comme d'un même souffle ce dont il se rappelle, il souhaite écrire de manière non-systématique, sans plan ou but précis, ce qui devrait, aux dires de Kerouac, garantir le déploiement de l'essence de l'esprit par lui-même. Cette technique est opposée aux systèmes symboliques de l'ouest qui nécessite de penser et repenser la construction de la prose pour faire émerger les symboles et les figures de manière préméditée. Kerouac tente encore ici de trouver une méthode non-méthodique permettant de transmettre *directement* l'enseignement du Bouddha par l'écriture. L'essentiel est de commencer avec son « centre d'intérêt ». L'intérêt de Kerouac s'articule autour de l'idée d'écrire sans idée préconçue au moment où l'on commence à écrire, sans préconception de la forme que prendra l'écriture ou de l'image que nous cherchons à traduire en mots. Il notera ailleurs : « If you cant write the glamor of Al Sublette in new haircut and new suit then give up writing---Ti Jean---

obtain from center of your interest and work outward mindless of form--- » (Kerouac 1997, 122). Le travail d'écriture est vraiment une entreprise de composition semblable à une ébauche et un croquis qui n'en finirait jamais, qui ne se condenserait pas sous l'agencement achevé d'une œuvre dont la forme était déjà prévue. Par exemple, il ne pourra pas dire : j'écris un roman ou je compose un poème. L'œuvre elle-même nécessite toujours d'être redéfinie et repensée sans altérer le mouvement spontané de son élaboration.

Pour ce faire, il faut en outre transformer la perception du sujet et de l'écrivain lui-même. Kerouac, une nouvelle fois, s'interpelle lui-même, par son petit nom d'enfance Ti Jean. C'est un rappel à l'ordre de son centre d'intérêt, qu'il a aussi articulé dans les *Essentials of Spontaneous Prose* : « Begin [...] from jewel center of interest in subject of image at *moment* of writing, and write outwards swimming in sea of language to peripheral release and exhaustion » (Kerouac 1994b, 70). En écrivant à partir du moment de l'écriture, il s'imagine nager à contre-courant, à sens inverse, dans l'océan du langage. Il s'agit d'une nage qui part du centre (d'intérêt) et va vers la périphérie, en répétant encore et encore les mouvements jusqu'au relâchement ou jusqu'à l'exténuation, jusqu'à la noyade. L'écrivain, l'écrivaine, ce ne sera plus la personne qui produit une œuvre esthétique pour Kerouac, du moins sa façon de penser tout le processus de composition, d'écriture, d'édition et de publication est constamment confrontée ici à ses idéaux bouddhistes. Pour permettre un passage de sa vie littéraire à sa vie « bouddhiste », il se représente la figure d'un Bouddha écrivain.

Ainsi, il se renommera lui-même, dans quelques passages, un « Writing Buddha » : « to be a Writing Buddha possessed of the 32 powers of writing excellence, first off, you'd have to attain to the above satori of "Do what you want"----After that you'd have to revise all notions of "writer" "publisher" etc.---and write in trance---for "yourself" » (Kerouac 1997, 311). Kerouac le sait : Bouddha n'a pas écrit. Pourtant, il cherche à concevoir comment l'écriture pourrait être envisagée

selon l'enseignement du bouddha, selon le Dharma. Comme il le mentionne, il faudra dans ce contexte repenser les notions d'écrivain et d'éditeur, car le littéraire ne devrait pas produire une œuvre particulière pour assouvir la soif de son ego. Il ne se censura pas dans une forme en particulier, chercha plutôt à faire « ce qu'il veut » et, surtout, enseigner le chemin par la pratique de son écriture. Pour légitimer son projet d'œuvre, pour se faire un « Writing Buddha » lui-même, Kerouac envisage l'écriture aux regards et à la lumière de l'éveil. Il faut que l'écriture soit portée par le *satori*. Il imbrique dans un même temps, dans le même livre, cette vision spirituelle à ses tentatives diverses de publication :

Let my further truck & travail with the world come
under the heading of the Writing Buddha's choice to
teach the One Vehicle by books---s'why I'm goin to N.Y.
tonight, to publish the Law.....
(Kerouac 1997, 331)

Le seul véhicule, la voie du Bouddha, la loi du Bouddha, le Dharma, se transmet par l'intermédiaire de plusieurs livres. Dans le contexte de cette occurrence, Kerouac s'apprête à partir pour New York afin de tenter de publier son livre intitulé *Buddha Tells Us*, qui était le premier titre de sa biographie du Bouddha (*Wake Up : A Life of Buddha*). Il ne se donne comme tâche rien de moins que de publier le Dharma. La particularité de sa méthode se perçoit dans le but laïque qu'il se donne. En effet, cet enseignement du grand véhicule se fera par plusieurs livres non-sacrés. Une fois de plus, c'est l'exemple de *Some of the Dharma* qui donne le ton, c'est-à-dire que ce livre orchestre bien une pluralité de perspectives sur une même tentative unique d'unifier sa compréhension du bouddhisme et de la transmettre. Le samedi 25 février 1955, il élabore cette idée :

[...] time on my hands to either of both do-nothing and do-things, I conceived the idea of teaching the Dharma in more ways than one, after this book *Buddha Tells Us* (Begun Feb. 18). Now, having written this, the haunting sensation of the world's unreality, momentariness, and pitiful sorrow has been somewhat dissipated into thin air, and again the world seems solid and real, like one returning to recurrent dream.
(Kerouac 1997, 268)

De note en note, il multiplie les perspectives sur le cœur de l'enseignement du Bouddha. *Buddha Tells Us* serait ainsi une perspective parmi toutes les autres afin de faire entrer la Loi dans le corpus des publications laïques et littéraires. En fait, le terme de ce passage n'est pas adéquatement traduit par l'unique mot de « perspective », on peut en outre y entendre « plusieurs manières » ou « plusieurs voies ». On retrouve encore ici la richesse de la signification de « way » en anglais, à la fois la manière de prendre la voie et la voie elle-même. Dans tous les cas, celles-ci sont plurielles. À travers la suite de ce passage, Kerouac évoque une nouvelle fois l'éphémère du monde et du rêve. Hanté par l'irréel et le momentané, cet éphémère irréel lui-même s'évanouit comme de la fumée dans le vent pour que Kerouac se retrouve dans un monde réel et solide, mais malgré tout encore à la manière d'un rêve. Une nouvelle fois, le passage à travers l'éphémère, le contingent, l'imprévisible, l'arbitraire, ne mène pas à l'institution de quoi que ce soit. En définitive, les diverses perspectives ne se condensent pas, ne se sédimentent pas en un point de vue stable et fondateur. Kerouac reprend cette « idée » tout au long de *Some of the Dharma*, ce qui montre comment il se place contre les religions qui voudraient proposer un canon et une doctrine ou contre la littérature qui ne serait déterminée que par des genres précis et une seule tradition. Sa conception s'articule très fréquemment par l'image de la mer, comme c'était le cas quand il parlait de l'océan du langage. Dans l'extrait qui suit, il explore l'autre versant de cette question des voies, en précisant que toutes ces manières s'organisent néanmoins en un seul livre :

****Since everything is surface ripples of manifestation, they
neither abide in the past or in the future, but in some timeless present beyond
the time of body and brain that dreams---So I have only ONE BOOK to write, in
which everything, past, present, and future---everything that I know and every-
thing that I did know and will know, and never knew and will never know, is caught,
like dust in the sunlight in the bedroom, immemorially shining in the mind essence
sea which is its base and origin---
(Kerouac 1997, 277-78)

Toute chose, toute manifestation n'étant qu'une vague à la surface de l'océan, tout peut être inclus en un seul recueil qui contiendrait tout. Pourquoi donc? Sa comparaison avec la poussière qui passe par un faisceau de lumière et avec l'océan est absolument capitale ; elle permet de se figurer de quelle manière il parvient à orchestrer toutes ces perspectives et leurs contraires en un seul souffle rythmé : c'est-à-dire que ce livre unique se conçoit comme la lumière ou l'océan où tout phénomène, étant éphémère dans le temps et l'espace, peut se manifester en un présent intemporel, une sorte d'éternité. Le livre et le carnet de notes sont à la manière de la lumière ou de la mer où se présentent les particules de poussière. Tous les exercices d'écriture possibles, toutes les notes possibles, semblables à cette particule de poussière qui passe par le rayon de lumière, peuvent se retrouver ou être perçues dans le filet de ce livre qui les recueille sans les retenir, qui les exprime sans s'y attacher. Cela ressemble à la proposition de la célèbre phrase qui aurait éveillé le patriarche Hui Neng quand il l'entendit : « Éveiller l'esprit sans s'appuyer sur quoi que ce soit. » L'écriture ne permet que la traversée. Kerouac conçoit l'essence de l'esprit comme le vaste océan et l'écriture comme la manière de se déplacer. Pour lui, *Some of the Dharma* n'est pas autre chose que l'expression impossible de cette essence de l'esprit. C'est un milieu, un écosystème, un environnement où tout se manifeste. Ainsi, c'est au sein du langage, en lui et par lui, que se manifestent toutes ces formes du spirituel qui ne pourraient se manifester autrement. *Some of the Dharma* est ce milieu dynamique, cet espace infini, ce temps éternel permettant à Kerouac d'expérimenter sur tous les fronts. Or, par cette présentation de l'approche et de la pratique de la réalité du bouddhisme, on comprend comment le langage sera entendu et envisagé comme un vide où tout peut se manifester et se présenter. Ce n'est pas un vide vide, mais un vide dynamique. Ce n'est pas un néant. C'est ce que propose avec puissance la formule du *Prajna Paramita* : la forme est vide ; le vide est forme. Kerouac le répète à plusieurs reprises dans *Some of the Dharma*. Ainsi, si la mer est la base et l'origine où les vagues prennent forme, elle ne peut, littéralement et

figurativement, être le lieu d'une fondation, d'une institution. Mais on peut la traverser avec un véhicule temporaire. Pour Kerouac, le bouddhisme est ce radeau qui ouvre la voie à l'articulation de cette quête littéraire et spirituelle.

Le bouddhisme comme véhicule littéraire

WRITING NOTE : *The secret of writing is in the rhythm of urgency...*
(Kerouac 1997, 112)

Dans une lettre du 10 juin 1959, Kerouac écrit à Philip Whalen, poète beat devenu moine zen, qu'il a perdu l'intérêt qu'il avait naguère pour le bouddhisme. Cela annonce la fin de cette aventure bouddhiste qui aura profondément déterminé son œuvre. Du moins, l'intensité de sa pratique et de l'emploi du lexique dharmique diminueront radicalement, mais son imaginaire restera imprégné par le bouddhisme. Il continue en effet à lire le *Diamond Sutra*, écrit-il, mais en ne croyant plus intimement à ce que le texte avance : « Myself, the dharma is slipping away from my consciousness and I cant think of anything to say about it any more. I still read the diamond sutra, but as in a dream now. [...] Cant see the purpose of human or terrestrial or any kinda life without heaven to reward the poor suffering fucks. » (Kerouac 1997, xii) Il ne conçoit donc plus le bouddhisme comme un moyen adéquat de répondre à sa détresse et à sa souffrance. Cependant, le sutra qu'il continue de lire révèle malgré tout une conception féconde pour se figurer l'un des traits importants du bouddhisme qui persistera à infuser son œuvre. Le *Diamond Sutra* présente six *paramitas* du bouddhisme, terme signifiant la traversée vers l'autre côté, vers l'autre rive, la pratique « idéale » permettant cette traversée. Kerouac revient d'ailleurs à ce terme dans les derniers livres de *Some of the Dharma*. Il traite des six paramitas à l'avant-dernier livre (#9) afin d'en inventer un septième, le « Samadhi Paramita » qu'il faudrait pratiquer le septième jour de la

semaine, le samedi selon lui (Kerouac 1997, 392). Il montre le type de traversée qu'il a à l'esprit par cette petite strophe d'une grande précision pour exprimer son œuvre : « Buddha-boat / on the Buddha-river / It's just a case of the vast » (Kerouac 1997, 395). *Ce n'est qu'un cas du vaste (de la vastitude)* signifie exactement ce qu'exprime cette partie, ce fragment, chaque note qui porte tout le tout inachevé de *Some of the Dharma*. Cette formulation aurait certainement pu remplacer le titre de l'ouvrage : *A Case of the Vast*. Au livre #7, Kerouac traduit le dharma toujours en ces mêmes termes :

The Dharma, the Truth-Law, is a good raft that will carry us to that other shore
And once we get there we must not walk overland with the raft on our back, once we
get to that other shore of enlightenment we may discard the arbitrary conception of the
raft Dharma, the Truth-Law, and concentrate our Mind on its own pure suchness of
foreverhood. In this pure foreverhood there is no question as to Truth, or Law of Truth,
or shores and crossings, or rafts, or any thing.
(Kerouac 1997, 316)

Il offre ici une réelle présentation de ce que figure la notion de « paramita ». Semblable à tous ces mots pointant vers des conceptions arbitraires « rives », « traversée », « radeaux », la « littérature » n'est d'abord qu'un mot pointant vers un corpus de textes considérés comme « littéraire ». Mais la littérature, pour Kerouac du moins, peut en outre être utilisée pour exprimer la vacuité de toutes choses et l'éveil tel que l'envisage le bouddhisme. En ce sens, la littérature, en tant qu'exercice de l'écriture dans ce cadre particulier et singulier, donne les moyens nécessaires à Kerouac pour faire cette traversée du bouddhisme, pour s'orienter à travers cette pratique qui avait un caractère absolument nouveau sur le sol américain. Après avoir traversé vers l'autre rive, sur l'autre continent, le bouddhisme peut certainement laisser toutes les conceptions arbitraires qui le suivent depuis l'Orient. Ici, Kerouac semble proposer, en Amérique, sans maître pour le guider comme plusieurs de ses amis beat (Whalen et Snyder iront au Japon), que la pratique et la compréhension du bouddhisme passent par la littérature et ne puissent en être distinguées. Or, la réflexion inverse est tout aussi valable, c'est-à-dire que le bouddhisme était aussi pour Kerouac une manière

d'exprimer sa littérature. Il y a une réversibilité du processus. Ce dernier chemin mérite un dernier regard. Kerouac écrit encore, en fin de parcours, au dernier livre, la relation étroite entre l'écrit et sa quête : « The Dharma is a finger pointing to the emptiness that was realized under the Bo-Tree---The Dharma is words. » (1997, 410) Les mots pointent et servent de véhicule pour la traversée spirituelle.

Pour élaborer davantage sur ce sens de la traversée sur le radeau, il faut comprendre et répéter que le bouddhisme fut réellement pour Kerouac un véhicule littéraire, avant toute chose. Il est certain qu'il a été habité dans sa vie par les idées, les idéaux et les préceptes qui animent le bouddhisme, mais ce qui est le plus central dans sa manière de le comprendre, bien au-delà de son approfondissement théorique, existentiel ou intellectuel, c'est sa volonté de pratiquer le bouddhisme non pas seulement par la méditation, les diverses disciplines et les ascèses que comporte cette tradition spirituelle ; tout cela s'enracine en fait à travers l'exercice de l'écriture comme pratique de traduction et d'exploration spirituelle, en un mot, comme chemin. *Some of the Dharma* semble avoir été son guide spirituel le plus précieux, n'ayant eu aucun maître personnel. Le bouddhisme devient ainsi un véhicule littéraire lui donnant accès à un nombre absolument impressionnant de possibilités d'expérimentation d'un point de vue formel. Les formes n'apparaissent pas complètement sorties de leur contexte cependant, même si l'approche de Kerouac est absolument originale.

Selon une approche historique à l'échelle planétaire et mondiale, l'arrivée du bouddhisme en Amérique est assez jeune, alors qu'elle date d'environ 200 ans. À la suite des transcendentalistes Thoreau et Emerson, Kerouac et les beats constituent en quelque sorte la seconde vague du développement et de la découverte du bouddhisme en Amérique et en littérature. *The Dharma Bums* fut notamment un roman qui popularisa ce mode de vie inspiré de l'Est du globe. La migration du bouddhisme vers l'Ouest est une longue histoire dont je ne souhaite pas ici retracer

tous les filons ayant mené jusqu'à Kerouac. Pourtant, il est de mise de penser plus directement la portée du bouddhisme dans la vie et l'œuvre de Kerouac. Du moins, ce qui m'apparaît essentiel, c'est de proposer une nouvelle façon d'aborder le rôle du bouddhisme pour l'écriture littéraire de Kerouac. Trop souvent, les critiques s'interrogent sur la pureté des intentions bouddhistes de Kerouac⁴¹. Ils se demandent combien était-il réellement bouddhiste, comprenait-il réellement le bouddhisme, comment a-t-il pu mourir des suites d'un alcoolisme aigu, alors qu'il prétendait s'être converti aux idéaux du bouddhisme dans les années 50? Ce qui est étonnant dans ce genre d'approche, c'est qu'elles ne tiennent aucunement compte du destin littéraire de Kerouac, comme s'il n'avait été qu'un promoteur du bouddhisme en Amérique parmi tant d'autres, comme si les religions se marchandaient ainsi, qu'on passait d'une religion à l'autre sans opérer une série de déplacements à l'intérieur de soi aussi. Or, Kerouac est entièrement habité par sa quête spirituelle et son chemin littéraire, de façon si puissante qu'il sera toujours difficile de distinguer l'une de l'autre. Malgré son désir d'enseigner et de transmettre le bouddhisme, Kerouac continue à penser comme un écrivain ; il pense en écrivant. Cette infusion du bouddhisme dans son œuvre le montre d'une manière toute singulière. Le carnet de *Some of the Dharma* en est une preuve saisissante.

⁴¹ Dans son introduction à *Wake Up*, Robert Thurman reprend certaines de ces critiques en les poursuivant avec des remarques à propos de l'alcoolisme de Kerouac : « A question has apparently been hanging over Kerouac as to whether he really understood much about the Dharma, as if he were not really genuine in his understanding of enlightenment, or some such entity. Alan Watts was heard to say that he might have had "some Zen flesh but no Zen bones," referring to the title of another writer on Zen, the redoubtable Paul Reps. And Gary Snyder, who spent years in Zen monasteries and is himself today a kind of Zen Rishi master as well as a poet, may have thought Kerouac didn't quite get it, though he remained a loving friend. There is no doubt that his tragic addiction to alcohol, which cut his life and practice short at a tender forty-seven years of age, is evidence that whatever enlightenment he had attained was short of perfect Buddhahood, as buddhas don't usually drink themselves to premature death, since such doesn't help anyone else and that's all that buddhas do naturally. » (Kerouac 2008b, ix) Ce type de remarque est à la fois injuste envers Kerouac et envers les maîtres bouddhistes. Il existe des alcooliques chez les bouddhistes et plusieurs se font même dénoncer pour harcèlements et agressions. Il ne s'agit pas ici de faire un jugement particulier, ce n'est pas le lieu, il faut toutefois se rendre à l'évidence que ces maîtres ne sont pas plus purs que les autres. Aussi, du côté de Kerouac, l'exemple de *Some of the Dharma* montre sans conteste qu'il avait assez profondément compris le Dharma, mais de juger de la qualité de son éveil ne nous revient pas. Tout ce qui peut être affirmé, à partir du domaine littéraire qui nous occupe, c'est qu'il a su poursuivre les idéaux bouddhistes au sein même de son écriture. Cette perspective est la sienne.

Ce qui est frappant et qui transparait dans la quête de ce qu'on pourrait voir comme une forme de syncrétisme spirituel chez Kerouac, c'est qu'il reste néanmoins toujours fidèle à sa vision littéraire, en repoussant toujours plus en avant ce qu'il entend par « littérature ». La littérature devient en quelque sorte la gardienne des errances possibles dans le syncrétisme. Car, tout en professant le dépassement du texte, tout en voulant enseigner en écrivant, devenir un Bouddha écrivant, tout en voulant fusionner le bouddhisme en une seule religion contenant toutes ses aspirations spirituelles, il se sert de la réécriture de ses notes, de la relecture de ses carnets, pour créer un grand carnet spirituel *et* littéraire, dont la portée toujours renouvelée réside dans le fait de lui donner un espace ouvert où penser et vivre le spirituel sans les contraintes institutionnelles et traditionnelles des religions. Le tissage textuel qu'il présente par son œuvre respecte pleinement, à mon avis, ce que propose et incarne le bouddhisme. Ses réelles allégeances religieuses et l'histoire de son vécu ne sapent en rien la profondeur de sa quête spirituelle, car celle-ci est avant toute chose littéraire! Il explore la laïcité spirituelle du littéraire. Son entreprise à forte tendance bouddhiste des années 50 explore sous un nombre vertigineux toutes les perspectives par lesquelles l'écriture s'envisage non pas seulement comme une alliée de la quête spirituelle, mais comme la quête elle-même. Le chemin littéraire devient le but spirituel.

En définitive, *Some of the Dharma* suit la forme d'un journal de bord où l'on note une traversée, mais de manière très arbitraire et aléatoire, sans suivre des règles précises de composition. Les différentes catégories de notes présentées au cours du présent chapitre feraient en quelque sorte office des différents journaux contenus dans le journal de bord d'un navire, comme l'ensemble des registres : le journal passerelle (notes et citations), le journal machine (remarques sur la vie littéraire et bouddhiste), le journal radio (recueil de disciplines et de directives), le journal de mer (exercices littéraires de l'esprit). Cependant, au contraire de ces registres, contenant des notes sur les événements, les manœuvres, les caps, les observations, les paramètres pertinents à la

bonne traversée des eaux, *Some of the Dharma* serait la somme des registres littéraires permettant de faire une traversée spirituelle en solitaire en créant une œuvre d'art. Le dharma littéraire est justement la façon de concevoir comment il est possible d'user du bouddhisme pour transformer sa vision et sa pratique littéraire. Le dharma littéraire, pour Kerouac, est une manière de vivre le bouddhisme en écrivant. C'est une « religion » du chemin littéraire, non pas en tant qu'institution, mais en tant que traversée de la réalité avec tout ce qu'elle a de spirituel au quotidien et dans l'immédiat. Ses remarques préliminaires au *Book of Sketches* traduisent assez bien une visée analogue à *Some of the Dharma* : « Book of Sketches (Proving that sketches / aint Verse / But Only What Is) [...] Printed Exactly As They Were Written / On the Little Pages in the Notebooks / I Carried in My Breast Pocket 1952 / Summer to 1954 December..... » (Kerouac 2006a, v, xiii). Cependant, le problème reste bien entier à savoir s'il est possible de représenter *exactement ce qui est*. Kerouac cherchait avec son écriture à exprimer ce que le bouddhisme signifie par la « réalité », malgré l'impermanence et la vacuité de la réalité et de l'écriture elle-même, le menant à explorer l'ambiguïté même d'un tel projet, plutôt que de proposer une forme de réalisme sans substance. C'est bien plutôt précisément une traversée, car il lui faut maintes et maintes fois expérimenter pour parvenir à transmettre ne serait-ce qu'une brîbe de ce qu'il entendait par « *exactement ce qui est* ». Le dernier chapitre de la thèse propose dans la même trame un cadre de lecture permettant de se figurer comment cette fragmentation de son écriture et le projet général de sa prose et de sa « Légende de Duluoz » pouvait être imbriqués ensemble. À travers une réflexion sur la brièveté en littérature et dans l'œuvre de Kerouac, ainsi qu'une méditation sur la conception du présent qui est en jeu dans les écrits brefs, il devient possible d'envisager la manière par laquelle la quête spirituelle du chemin parvient à s'articuler dans l'œuvre d'art.

Chapitre IV – De la brièveté ambiguë du présent littéraire

À propos du présent et de l'œuvre littéraire

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
(Eliot 1980, 117)

Just as the simplest thing in the world, when
properly looked at, is the original riddle.
(Kerouac 1991, 126)

Le chemin est présence et présent. L'une des grandes ambiguïtés temporelles fondamentales du présent à l'œuvre dans la vie de tous les jours et à travers les œuvres littéraires est celle-ci : le présent est à la fois éternel et impermanent, une longueur infinie et la négation de toute mesure possible. Il est vrai qu'une chose toute simple, la chose la plus simple qui soit, peut à elle seule devenir le grand problème complexe d'une vie, d'un individu, d'un groupe, d'une génération ou la problématique originelle même. Les textes de Kerouac sont traversés par cette grande obsession simple : le présent de l'écriture. Comment exprimer le présent, écrire à partir du présent, véhiculer et traverser, d'un seul souffle, le présent avec l'écriture? Comment, en outre, faire passer le passé et l'avenir à travers le présent? C'est la traversée temporelle de toute son œuvre. C'est l'une des grandes questions de l'œuvre. En ce sens, il s'inscrit totalement dans la tradition littéraire, mais sa singularité sera dans l'articulation concrète du présent de son écriture.

Le deuxième exergue du présent chapitre apparaît à la fin d'un paragraphe de *Visions of Gerard*, au moment où Kerouac, Ti Jean, âgé de 3 ans, assiste aux funérailles de son grand frère Gérard, en conclusion du roman. Kerouac a été appelé du nom de « Memory babe », notamment

dans le titre de l'importante biographie de Gerald Nicosia, étant donné sa mémoire phénoménale, si phénoménale qu'il raconte même ici le récit d'une tranche de vie lorsqu'il est âgé de trois ans. Qu'il se rappelle vraiment ce moment précis ou non importe peu dans les faits, ce qui fascine plutôt est cette utilisation d'un passé si lointain dans le présent même de son écriture pour véhiculer sa vision du monde. La phrase précédant dans le roman la citation en exergue contextualise le tout, Kerouac caractérise la perspective du petit enfant qu'il était, au fond de l'église, pendant la commémoration de son frère mort : « [...] I'm so little and so far back, and in my reveries and dreams later on it seems the funeral took place across the street from our house in a strange other church permeating everywhere—Just as the simplest thing in the world, when properly looked at, is the original riddle. » (1991, 126) Dans ses rêveries d'enfant, Ti Jean imagine un autre genre d'église, une église qui s'infiltré partout. On pourrait dire que c'est l'« église », le « temple », la « mosquée », la « synagogue », le « zendo » du présent de la réalité. Même si c'est en fait l'Église non loin de chez lui, elle est en outre figurativement une église capable d'infiltrer quoi que ce soit. Le présent dont il est question ici ressemble à cette église. C'est une église qui n'a pas de limites, qui n'a pas de murs. Finalement, ce n'est pas une église réelle, mais il s'agit d'une figure réelle. L'enfant s'empare d'ailleurs de l'utilisation du mot « aeternam » en latin chanté par le chœur de l'église ; il y réfléchit. C'est l'éternité de la gloire de Gérard, écrit-il (Kerouac 1991, 126). Gérard, c'est aussi cette figure angélique qui marque décisivement l'enfance de Kerouac d'un deuil inconsolable qui perdura tout au long de sa vie et de son œuvre. En ce sens, cette image de l'église transformée, à saveur fortement catholique, évoque l'élasticité du présent, sa capacité à contaminer tout temps, dont il s'agit maintenant d'articuler le détail pour bien comprendre sa place dans la vision de Kerouac : le romancier représente son présent, mais c'est l'artisan littéraire de la brièveté qui donne ici beaucoup plus d'indices sur la piste à emprunter pour mieux envisager la composition de l'ensemble de son œuvre. C'est donc le présent immédiat, du moment, mais il a également des

capacités élastiques allant du passé immémorial à l'avenir ouvert. Il s'étire et se contracte; il bat la mesure à la manière du cœur qui rythme notre pouls ou de nos poumons qui donnent la cadence à notre respiration.

Ce présent a les propriétés de la *grande temporalité* dont parle avec subtilité le théoricien Bakhtine. Pour lui, la grande temporalité de l'œuvre littéraire est l'éclatement des « frontières de son temps » (Bakhtine 2017, 382). Or, tous ces éclats du temps et ces fragments textuels sont précisément rassemblés dans l'œuvre en tant qu'œuvre littéraire. Ce dont il s'agit dans ce chapitre concerne la tentative d'illuminer chacun de ces éclats du temps par l'œuvre et réciproquement. Bakhtine n'associe pas spécifiquement la *grande temporalité* au présent, il tente plutôt de les différencier, mais son idée de la temporalité de l'œuvre s'apparente aux différentes acceptations du « présent » exposé dans ce chapitre. Dans un court article sur l'état des études littéraires de son époque, en 1970, Bakhtine déploie l'articulation de la grande temporalité (ouverte) de l'œuvre : « Une œuvre ne peut vivre dans les siècles à venir si elle ne s'est nourrie des siècles passés. Si elle avait pris, *en entier*, naissance dans l'aujourd'hui (dans sa contemporanéité), si elle ne prolongeait pas le passé et n'y était consubstantiellement reliée, elle ne pourrait pas vivre dans le futur. Tout ce qui appartient seulement au présent meurt avec lui. » (2017, 383) Effectivement, dans l'œuvre, le présent et ce qui lui appartient ne cessent de mourir, mais il est aussi vrai d'affirmer, pour compléter le portrait qu'en fait Bakhtine, que chaque présent qui meurt dans l'œuvre fait naître du même coup un autre présent. Le passé serait alors une série de présents, une somme de présents sédimentés appelant une présence pour les dynamiser (une lecture de l'œuvre), tandis que le futur sera une potentialité ouverte de pluralité de présents, que la présence et l'attention invoquent (dans la même lecture). Ainsi, ce présent n'est pas seulement un synonyme de la contemporanéité ; il a plutôt une élasticité variable dans le passé et le futur. Selon une logique semblable à la spontanéité où l'écrivain beat tente de réduire le plus possible les censures et de minimiser la part d'entraves

au libre cours de l'écriture, cette conception du présent chez Kerouac prend la forme ambiguë d'une tentative de tisser le plus étroitement possible chacun des présents immédiats dans un réseau de présents orchestrés dans le tout ouvert et inachevé de l'œuvre. Ici le présent le plus spontané a une valeur hautement spirituelle. Par différents moyens, consommation de narcotiques ou d'alcool, méditations, expression de l'immédiat grâce à la brièveté de l'écrit, Kerouac veut saisir l'insaisissable, il tente de capter ce présent fugace et de le traduire. Il cherche à exprimer ce présent immédiat qui nous dépasse, qui nous glisse entre les doigts, qui est là en chaque instant et qui n'est déjà plus là. Puis, par son œuvre et la prose, il tisse ces différentes « captations » spirituelles et en donne un portrait figuratif, ainsi qu'une représentation.

Toutefois, tout en n'étant pas seulement la temporalité contemporaine puisque l'œuvre sédimente et dynamise à la fois les différents présents, il ne s'agit pas exactement du *présent* du « moment présent » dont on parle beaucoup de nos jours avec les nouvelles modes spirituelles, car ce que révèle ou réveille l'œuvre de Kerouac, c'est que ce présent-là n'est pas saisissable ou même perceptible. Orientées par la recherche de la paix intérieure et du bien-être, ces « modes » passent à côté du fait que le présent est un mystère inépuisable et qu'on ne peut se trouver dans le « moment présent » si on le cherche consciemment, si on cherche intentionnellement à s'y retrouver, ce ne sera toujours qu'un présent illusoire. Dans cette perspective aussi, il n'y a pas de contemporanéité. *Dire* « il faut vivre dans le moment présent » est une contradiction dans les termes mêmes de sa formulation. Il n'y a pas de moment présent *dans* lequel il faudrait installer notre conscience, notre corps, notre être. Notre conscience, notre corps, notre être sont le présent. Le problème se trouve surtout dans le « dire » parce que ce *dire* traduit une volonté consciente qui empêche ledit moment présent de se présenter, de s'ouvrir. Quand on vit au présent, il n'est pas question du présent. Il n'y a pas de paix possible dans la conscience humaine si on recherche un moment présent pacifié et neutre. L'œuvre de Kerouac en rend bien compte. À tout le moins, le va-et-vient entre sa quête

spirituelle et son chemin littéraire expose de manière indélébile comment cette quête et ce chemin étaient en leur imbrication difficile la source d'un grand nombre de tourments et d'angoisses qu'il vivait au quotidien et dont ses textes constituent une forme de comptes-rendus littéraires. Pourtant, en même temps que son œuvre garde les traces de ce triste combat intérieur, elle extériorise, elle expose l'articulation du spirituel et du littéraire de manière fort exemplaire ; elle fait voir comment Kerouac use de sa quête spirituelle pour alimenter ses efforts littéraires et *vice-versa*. Dans le présent chapitre, on portera une attention toute particulière à la façon par laquelle ce présent se tisse dans la texture des textes selon la pratique de la brièveté littéraire. Cette dernière façonne la perspective par laquelle Kerouac est parvenu à écrire le spirituel et à spiritualiser l'écriture. C'est en quelque sorte le passage du point de vue de la présence qui lit ou qui écrit au « point de vue » de l'œuvre⁴². La brièveté présente cette articulation beaucoup plus explicitement que le travail de la prose chez Kerouac, c'est pourquoi il faut y porter une attention particulière ici.

Le présent de la brièveté

Le livre #8 de *Some of the Dharma* contient d'ailleurs un précieux recueil de descriptions des techniques d'écriture utilisées par Kerouac où le problème de la brièveté est explicite. La présentation de la méthode de ces différents exercices d'écriture marque un tournant dans le carnet et ouvre la voie à une autre manière d'aborder son œuvre, à partir de ce problème de la brièveté en littérature. On sait maintenant que Kerouac n'était pas seulement un romancier, même si c'est sa

⁴² L'œuvre n'a pas de point de vue à proprement parler, cela va sans dire, mais elle sert de métaphore à la construction de l'ensemble textuel. Son « point de vue » nécessite de prendre en compte le « projet » général du corpus. Elle est dans le cas de Kerouac le fruit de sa prose. Autrement dit, sa pratique de la brièveté littéraire n'est pas apparue au premier abord, mais progressivement l'œuvre a été contaminée par des exercices littéraires de plus en plus nombreux, ayant comme visée des écrits beaucoup plus brefs. De plus, c'est avec sa prose qu'il a donné un contexte à sa pratique de la brièveté littéraire.

prose qui retient le plus l'attention encore aujourd'hui, étant donné l'intérêt commercial et académique du roman. Pourtant, Kerouac était aussi passé maître dans l'articulation de la brièveté ambiguë des formes courtes et lapidaires. La plupart des formes qu'il décrit au livre #8 sont d'ailleurs très brèves et le texte de *Some of the Dharma* se fragmente beaucoup plus (en petits textes) à partir du moment où il conceptualise officiellement ces différentes formes d'écriture avec cette liste :

EDITORIAL EXPLANATION OF VARIOUS TECHNIQUES OF THE DULUOZ LEGEND

TIC-----A Tic is a vision suddenly of memory. The ideal, formal Tic, as for a BOOK OF TICS is one short and one longer sentence, generally about 50 words in all, the intro sentence and the explaining sentence, i.e., the above Tic about "Cold Fall mornings"

SKETCH---A Sketch is a prose description of a scene before the eyes. Ideally, for a BOOK OF SKETCHES, one small page (of notebook size) about 100 words, so as not to ramble too much, and give an arbitrary form.

DREAM---A Dream, the core and kernel written on awakening from a dream, may fan out further, usually ends up in 300 words, viz. the BOOK OF DREAMS

POP-----American (non-Japanese) Haikus, short 3-line poems or "pomes" rhyming or non-rhyming delineating "little Samadhis" if possible, usually of a Buddhist connotation, aimed towards enlightenment. BOOK OF POPS.

BLUES-----A Blues is a complete poem written filling in one notebook page, of small or medium size, usually in 15-to-25 lines, known as a Chorus, i.e., 223rd Chorus of *Mexico City Blues* in the BOOK OF BLUES

[...]

VISION---Like *Visions of Neal*, *Visions of Gerard*, etc., full-length prose works concentrating on character of one individual, with no other form than that, including verse and any thing, even pictures. BOOK OF VISIONS

FLASH---"Dreamflashes" short sleepdreams or drowse daydreams of an enlightened nature describable in a few words, BOOK OF FLASHES. Example: "*Bringing gray suitcases down from the attic of heaven I say 'Me I'm not comin down any more!'*"

[...]

DHARMA-----Notes in any form about the Dharma. BOOK OF DHARMAS

All takes place in present tense

*****OOOOOOOOOOOOOOOO*****

(Kerouac 1997, 342)

La brièveté assure ici une certaine authenticité de la spontanéité écrite. De plus, elle a une signification spirituelle : Kerouac, dans le vocabulaire du bouddhisme, fait appel à la notion d'éveil en référence à différents exercices, en particulier aux « Pops ». Au-delà du bouddhisme, que ce soit la notion d'éveil ou une autre notion (comme l'attention), la brièveté pointe vers un élan et une

impulsion extrêmement dense en significations qu'il faut en quelque sorte déplier par la prose et le discours, tels un cri de colère ou un épanchement de larmes dont on ne saisit pas le sens tant que la personne ne le développe pas par un argument et un discours. La brièveté d'un poème peut condenser un nombre impressionnant de sens en seulement quelques mots et offrir un mystère pour une glose infinie qui n'arrivera jamais à résoudre ou à comprendre ce que contiennent ces quelques mots. Comment comprendre par exemple la densité de l'écheveau des images de ce poème de Paul Celan sans leur contexte?

Dans les fleuves, au nord du futur,
je lance le filet
que tu alourdis, hésitant,
d'ombres
écrites par des pierres.
(Celan 2006, 15)

La forme brève n'a pas non plus l'espace nécessaire pour élaborer un contexte particulier. On retrouve habituellement des traces qui évoquent le contexte sans en donner le fin mot : on sait sommairement ici qu'il y a un fleuve et un filet, mais le reste du poème présente un portrait figuratif difficile à décrire. Il y a dans la brièveté des formes littéraires un « je ne sais quoi » qui les rattache au moment de l'écriture ou de la lecture, intimement. C'est dans ce moment, dans cette rencontre avec le texte, ce « je ne sais quoi », ce « presque rien », pour reprendre les mots de Jankélévitch, qu'apparaît son sens spirituel. Il y a nécessairement une présence et un présent dans la rencontre avec l'événement textuel, c'est-à-dire, en d'autres mots, que ce petit texte devant nos yeux, qui prend forme ou est déjà formé, attire et retient notre attention. En ce sens, la dernière remarque à la fin de la liste composée par Kerouac n'est aucunement anodine : *tout prend place au temps présent*, dans le temps présent, à travers le présent. Il ne s'agit pas, bien entendu, d'une remarque sur le temps de verbe à utiliser. Il apparaît plutôt que la remarque vise cette indication : toutes ces techniques ou ces exercices d'écriture doivent prendre racine radicalement dans le temps présent

de l'écriture, à partir *et* de l'esprit *et* de la place spatiotemporelle du présent de l'écriture du sujet écrivain, lisant, pensant, vivant. Qui plus est, au-delà de cette directive qui cherche à donner une certaine forme orientée par le « laisser-aller » spontané de la personne qui écrit, il est évident qu'on ne peut écrire autrement qu'à partir du présent, qu'au présent, bien que ce qui est écrit peut traiter du passé ou du futur aussi. Toute activité, toute action, intérieure ou extérieure, quelle qu'elle soit, se produit dans le présent du sujet, de l'être; l'écriture ne déroge pas à cette vérité. Le problème demeure de savoir ce qu'on entend par le terme de « présent ». Le présent de l'écriture sera associé notamment au moment où le sujet écrit, mais il va sans dire que le moment où est extériorisée l'écriture sur le médium ne représente pas exactement le début et la fin de l'action d'écrire. Très souvent, l'écriture et la réécriture commencent et se terminent dans l'esprit : on forme des pensées qui donnent forme, sous l'angle de l'ébauche non-inscrite, à ce qui ira se retrouver dans le texte devant soi et en soi, un peu à la manière d'un brouillon inachevé dans un carnet de notes. Le présent de l'écriture a donc une étendue plus vaste que ce qu'il y paraît au premier abord. Il est de plus difficile à circonscrire et à mesurer. Cependant, on ne peut contredire le fait que le *présent* lui-même désigne la mesure du temps de l'écriture et de la lecture. La brièveté pointe vers une tentative d'exprimer ce moment présent insaisissable – insaisissable, d'ailleurs, comme le langage, la spontanéité, l'esprit et la voie (de mes autres chapitres). Ce présent reste ambigu dans sa présence, sa mesure et ses limites, mais il permet incontestablement d'envisager l'élan de l'écriture dans ce qui la caractérise comme geste et expression immédiate, ce qui a été appelé au chapitre 2 la spontanéité écrite.

En outre, tant du côté de la longueur de l'écrit que de celui du temps à proprement parler, dans leurs liens réciproques, il n'y a aucune garantie définitive pour mesurer la brièveté appropriée de ce qui est visé comme spontanéité. En effet, le « maintenant » de l'écriture et du temps « présent » ne permet en rien de mesurer la brièveté, car ils glissent inexorablement au-delà de

l'attention dès qu'on oriente la conscience vers lui tel un objet. Il vaut la peine de reprendre l'exercice que j'avais déjà développé au chapitre sur la spontanéité : le « maintenant » de la phrase précédente n'est déjà plus le même et le « maintenant » dans lequel j'écris ceci n'est plus, à l'instant. Cela ne concerne que *moi* au premier abord, mais lorsque je considère la préséance de ma relation à autrui, à tous les autres possibles, à tous les présents, je me retrouve dans une situation où il est impossible de retracer tous les enchainements potentiels et inimaginables de « maintenant », quoique chaque *maintenant* est vécu dans le *Maintenant*. Mon *maintenant* du moment n'est pas le vôtre, lorsque vous me lisez, et mon propre maintenant immédiat n'est plus le même que le « mon maintenant » en début de phrase. Ainsi, le moment et l'instant sont des mesures qui n'ont pas d'unité spécifique, du moins en une fraction de seconde tout s'est évanoui. Et cette fraction peut être fractionnée à l'infini. Là, en ces termes, le problème est insoluble.

Cependant, tous ces maintenant sont les mêmes au sens de l'attention, un maintenant impermanent et indescriptible, et malgré tout toujours présent, éternellement présent dans la présence. Dans cette conception, la question qu'on peut se poser alors par rapport à la littérature et à Kerouac dans sa relation au présent est celle-ci : pourquoi la recherche et la quête spirituelle du chemin littéraire se déploient souvent sous la forme d'écrits remarquables et marqués par leur brièveté? Qu'est-ce que cela montre à propos du rapport au présent de la littérature chez Kerouac?

D'une part, il faut se rendre à l'évidence, une nouvelle fois, que la brièveté ne se mesure pas comme une grandeur physique, même si elle est le plus souvent perçue comme très courte. Du moins, on voit bien l'absurdité de cette perspective quand on conçoit par exemple que la longueur d'un texte n'est pas un critère qui permet réellement de catégoriser les genres. On sait par exemple qu'un roman est de manière générale plus long qu'une nouvelle, mais l'écart entre les deux ne peut se compter en nombre de pages (la brièveté ne se comptera pas non plus en nombre de mots). Une nouvelle serait 30 pages et moins, tandis qu'arrivé à 31 pages on parlerait d'un roman (le texte bref

aurait 30 mots et moins, tandis que le texte non-bref aurait 31 mots et plus). L'absurdité de cette démarche saute aux yeux, tout autant que de faire la distinction entre la poésie et la prose uniquement sur la base de la présence de la versification. Il y a de la poésie sous forme de prose et il y a de la prose poétique. Toutefois, le problème sous-jacent reste malgré tout important et le même : la « grandeur » du texte, du moins en ce qui a trait aux formes les plus courtes, indique une visée spécifique qu'il n'est pas possible de saisir dans les formes les plus longues comme le roman. C'est la valeur particulièrement spirituelle de cette brièveté qui est investiguée dans ce chapitre par le passage d'une réflexion sur le temps. Les exemples proposés par Kerouac sont tous marqués par le caractère soudain du moment où ils émergent à l'esprit ou sous les yeux. Dans la liste des explications éditoriales de sa Légende, le « Tic » et le « Flash » sont les instantanés les plus courts : quand soudainement une scène apparaît dans la mémoire, il faut transcrire ce moment avec le moins de mots possibles. Kerouac donne des indications par rapport au nombre de mots, mais celles-ci ne sont pas des règles absolues. Notamment, pour le « Tic », une vision soudaine dans la mémoire, il précise qu'il faudrait écrire une phrase courte en introduction qui saisisse l'image ou la scène qui apparaît soudainement et écrire ensuite une autre phrase qui explique la première, pour une totalité d'un peu moins de 50 mots. Le « Flash », lui aussi, devrait être transcrit en peu de mots, qui évoquent et qui décrivent un rêve nocturne ou un rêve éveillé (une sorte de fantasme du moment). Le « Pop », la version américaine du haïku proposée par Kerouac, sera toujours écrit sur trois lignes, ce qui en fait l'un des poèmes les plus courts connus, selon la tradition du haïku japonais elle-même, quoique l'auteur beat se permet de ne pas suivre toutes les obligations thématiques habituelles. Enfin, les autres formes d'écriture énumérées sont un peu plus longues et suivent la logique de la grandeur d'une page de carnet de notes, pour la plupart. Ce qui assure arbitrairement la longueur d'un exercice littéraire ou d'un autre est la mesure du carnet de notes et la dimension de ses pages. Pour que l'exercice soit fait d'un souffle, la page donne la mesure. On pourrait

presque dire le rythme, pour filer la métaphore musicale. Pour ce qui est des « Visions », tout en se retrouvant dans un exemple plus classique du roman et non dans un exemple de forme brève et poétique, le sujet lui-même du roman vise un objet unique pour la concentration et l'attention, la « représentation » d'un seul individu, d'un seul personnage, par tous les moyens. C'est la représentation d'une seule figure qui assure la cohésion de cette prose pour Kerouac (dans *On the Road*, *Visions of Cody*, *Visions of Gerald*). Si la longueur de l'écrit est plus importante, son centre d'attention demeure bref et singulier, plutôt que d'être pluriel.

Pourtant, même pour ces formes romanesques, Kerouac semble procéder par différents exercices littéraires, dont certaines pratiques avec la forme brève, qui lui donnent les élans et les scènes nécessaires à la composition du livre entier. Par exemple, dans *Some of the Dharma*, il fait une petite liste d'exercices en vue de la rédaction de *Visions of Gerard* :

Visions of Gerard, 1. Fast blowing sessions, 2. French Intros, 3. tea, 4. wine,
5. slow long prose, 6. pops, tics, flashes, blues, 7. benzedrine sessions
NO CHAPTERS JUST SPACING **LIFE WORK**
(Kerouac 1997, 353)

On voit que le français patois sert d'introduction, du moins dans la planification de Kerouac. Or, la version de *Visions of Gerard* publiée ne contient toutefois pas une introduction en français. De plus, le paragraphe qui précède cette liste dans *Some of the Dharma* est en fait une « traduction du patois » pour *Visions of Gerard* (Kerouac 1997, 353). Ainsi, il est plus réaliste de penser que le français pour Kerouac était plutôt une manière d'introduction à l'écriture, était toujours présent en filigrane, entremêlé à son anglais, comme le conceptualise d'ailleurs mon premier chapitre. L'appellation de « sessions », au pluriel, dans cette courte liste de 7 points, indique en ce sens que Kerouac énumère ici des techniques et des routines de composition. Même le « tea » (habituellement synonyme de marijuana pour l'auteur), le vin et la benzédrine sont pensés comme des exercices pour l'écriture. Enfin, au point #6 se trouve une petite liste dans la liste, une sorte de

mise en abîme d'exercices littéraires faisant appel ici à la brièveté : les pops, les tics, les flashes et les blues. On conçoit donc la présence de pratiques de la forme littéraire brève pour saisir différents élans qui seront ensuite élaborés dans différentes autres « sessions » où seront assemblées les différentes perspectives. Ces dernières sessions sont caractérisées aussi par l'idée de vitesse ou de lenteur. Le point #1 et le point #7 appellent une vitesse élevée, une sorte d'accélération, notamment symbolisée par la prise de benzédrine, drogue à base d'amphétamine, tandis que les points #3, #4, #5 font appel à un ralentissement, à une vitesse plus lente. La prise de drogues pour Kerouac était aussi une façon d'atteindre un état second où les inhibitions habituelles perdaient de leur force. Ces entraînements structurent de plus l'inspiration de l'écrivain, l'erre d'aller de son écriture. Ce sont des stimulants et des déprimeurs, aux sens littéral et figuré, pour composer. Mais la composition elle-même du roman, l'assemblage des différentes parties est d'un autre ordre. Il s'agit de deux niveaux de rédactions qui ne se déploient pas de la même manière dans le temps. En fait, les précisions qui suivent en capitale (« NO CHAPTERS », « JUST SPACING », « **LIFE WORK** ») offrent la perspective d'une méthode à grande échelle ressemblant à ce que les différents exercices plus courts présupposent : la délimitation arbitraire et le changement de vitesse. Toutefois, au niveau macroscopique comme microscopique, c'est le rythme et la cadence des différentes périodes d'écriture qui orchestrent la composition de la prose. Enfin, mise entre astérisques, la vie elle-même travaille, et il s'agit du travail de la vie même dans la réalité, dans l'imaginaire et dans l'idéal de l'écrivain. Il faudrait presque concevoir cela comme une vision naturaliste réinventée où il s'agirait de laisser la vie faire son travail, comme si c'est la vie elle-même qui écrivait. Il en sera question lorsque je préciserai la signification des pops de Kerouac. Cependant, ce n'est pas la seule manière d'envisager la brièveté.

Surtout, la brièveté, contrairement aux autres exercices et techniques, ne se produit pas sous le signe de l'accélération ou du ralentissement. Ni la longueur ni la vitesse n'ouvre la possibilité

de comprendre en profondeur la notion de brièveté. Ils sont en effet des ingrédients pertinents pour la concoction d'un geste littéraire bref, tout particulièrement la courte longueur, mais ne constituent pas l'ensemble de ce que cela signifie. Notamment, écrire un haïku lentement ou rapidement ne sera pas le gage de la valeur de ce dernier. Un haïku peut aussi être le lieu de nombreuses réécritures. Le dénominateur commun se situe plutôt du côté du caractère soudain de l'inscription et de la trace de la présence du présent. S'il y a une courte longueur à un écrit ou un autre considéré comme bref, c'est avant tout parce qu'il est difficile de capter ce moment fugace de ce qui est soudain et qui ne se présente pas plus longtemps que la foudre, le clignement de paupière ou le moment d'attention intérieure. Tout « prend place » au présent, et c'est la capacité réelle et actualisée de véhiculer ce présent qui façonne la brièveté. À tout le moins, les propositions de Kerouac tendent largement en ce sens. C'est la singularité et le mouvement soudain du geste, cherchant à transmettre une représentation ou un affect tout aussi soudain, qui se produiront dans la brièveté. Or, le soudain et l'immédiat ne sont pas transmis directement et gardent l'empreinte de l'ambiguïté : on ne peut pas aller vérifier le « maintenant » en question autrement que par l'interprétation dans notre propre maintenant : celui de la lecture ou de l'écriture en ce qui concerne le champ littéraire étudié ici⁴³. Du moins, pour Kerouac, cette brièveté constitue une manière de s'exercer à capter le présent fugace. Cela concerne le problème du geste (ou de l'inscription) et de la composition.

Il est plus facile, du moins à première vue, de faire un seul trait avec spontanéité que d'écrire *À la recherche du temps perdu*, la *Bible*, les *Frères Karamazov* ou le *Décameron*. Ces romans ont demandé à leurs auteurs et leurs autrices de penser avec constance et persistance à la construction de l'ensemble, et pour la *Bible*, cela s'est produit sur plusieurs générations, à travers de nombreuses

⁴³ On ne veut pas dire ici le présent contemporain de la sphère socioculturelle, mais le présent de l'activité littéraire elle-même, bien qu'elle présuppose le monde socioculturel.

traductions et avec plusieurs canonisations. Il leur fallait avoir une vue d'ensemble, un point de vue englobant qui leur permette de voir l'imbrication des différentes sections, des différents chapitres, des différents fragments, des différents présents. Quant à elle, l'écriture d'un haïku ou d'un court poème nécessite moins l'intervention d'une manière d'organiser le déroulement d'une narration que la tentative de rendre d'un seul jet, d'un seul geste, en un seul souffle, une représentation de ce qui se présente à l'esprit de la personne ou sous ses yeux. Cette unité solitaire doit en quelque sorte rendre compte de la dissolution du sujet et de l'objet, du moins de leur rapport oppositionnel, en particulier dans la tradition du haïku. Similairement, l'exécution d'un tableau pour un ou une peintre peut nécessiter énormément de travail de composition, mais la touche ou le trait, chaque geste où le peintre touche la toile, apparaît sur la toile à chaque fois de façon immédiate, inattendue et imprévisible.

Dans *Zen Mind, Beginner's Mind*, Suzuki évoque un lien entre la pratique spirituelle sensible au désordre et la difficulté de certains peintres de produire du désordre aléatoirement, sans faire intervenir un certain ordre. Sa réflexion évoque le problème de la brièveté spontanée et de la composition :

Nowadays traditional Japanese painting has become pretty formal and lifeless. That is why modern art has developed. Ancient painters used to practice putting dots on paper in artistic disorder. This is rather difficult. Even though you try to do it, usually what you do is arranged in some order. You think you can control it, but you cannot; it is almost impossible to arrange dots out of order. It is the same with taking care of your everyday life.

(S. Suzuki 2005, 32)

Avec une intention de faire du désordre sur la toile, par la multiplication de points ou de traits, on voit immédiatement que notre intention donne un certain ordre aux points, même si la volonté est de faire l'inverse. Suzuki affirme ainsi qu'il est pratiquement impossible de produire un pur désordre de points. En ce même sens, il est presque impossible de faire un seul trait de façon spontanée et encore plus difficile de produire un ensemble de points qui pourraient immédiatement

reproduire un désordre complètement désordonné. Au contraire, notre idée du désordre donne un certain ordre au désordre. On peut facilement transposer cette réflexion à l'écriture et il devient plus aisé alors de comprendre l'intérêt littéraire de la brièveté. Composer et construire un roman nécessite d'articuler l'écriture sur plusieurs niveaux, le roman est dialogique comme le rappelle Bakhtine, tandis que faire un haïku demande plutôt la maîtrise d'une seule articulation, d'un seul moment, bien qu'il puisse contenir de nombreuses facettes, d'où la difficulté de les interpréter. Le roman serait une peinture complète, tandis que le haïku aurait plutôt la forme de ce fameux cercle d'encre dans le bouddhisme zen qui est exécuté d'un seul geste. Le problème additionnel de l'écriture est que nous utilisons des mots. Les mots sont déjà des constructions linguistiques extrêmement complexes, chaque mot contenant un nombre considérable de résonances sémantiques, idéologiques, dialogiques, etc. La comparaison entre la peinture d'un désordre de points ou d'un désordre de mots revient au moins à mettre en parallèle et en évidence le problème de la composition et de la brièveté. Il y a une gradation évidente de l'un à l'autre et la difficulté — une nouvelle fois — est de parvenir à comprendre le saut entre les deux sans avoir de mesure précise pour les étudier.

Le contexte du texte bref et de la prose

Voyons un instant comment cette conception se déploie dans le corpus de Kerouac, afin de donner forme à cette pensée plus spécifiquement. Je vais présenter ici l'évolution d'une courte impression sensorielle qui s'est développée de trois façons différentes, en trois occurrences distinctes, deux dans *Some of the Dharma* et une dans *The Dharma Bums*. Quelques pages après cette fameuse liste d'exercices littéraires dont il était question un peu plus haut, Kerouac commence

à transcrire ce qu'il appelle des « KIDDY POPS » avec la mention suivante en en-tête :
« *November, Los Gatos, Calif. Neal & Carolyn's House* » (1997, 347). Selon toute vraisemblance, ce sont les paroles des enfants de Neal Cassady et ses propres paroles qu'il retranscrit sous forme de haïku, de poème de trois lignes :

Cathy
The mountains grew
 because
Of a seed

Cathy
Jack is so sleepy
 he rubs
His eyes

Jack
The weeds are yellow
because
Of the sun

Jamie
Jack has a hole in his shoe
 because they call him
Boo hoo hoo hoo
(Kerouac 1997, 347)

Kerouac produit un nombre impressionnant de ces « Kiddy pops » un à la suite de l'autre en colonne sur une dizaine de pages, entremêlés avec d'autres notes (1997, 347-57). Cela donne l'impression qu'ils sont en dialogue les uns avec les autres, qu'il s'agit d'une sorte de dialogue entre les pops. L'écrivain formule le contexte initial à partir d'une petite mention du lieu et de la date de composition. Ensuite, il fera différentes expérimentations de cette forme qui ne sera pas uniquement consacrée aux enfants. Toutefois, à l'origine, Kerouac paraît s'inspirer de ses discussions avec les enfants de Neal et Carolyn pour écrire ces pops. À la manière de *Old Angel Midnight*, il puise dans son environnement immédiat lors de la rédaction pour formuler les choses autrement, pour en faire des exercices formels. Dans *Old Angel Midnight*, Kerouac se sert des sons qu'il entend par sa fenêtre et les retranscrit de différentes manières en essayant d'être le plus

spontané possible. Sa poésie prend cependant une forme prosodique, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une prose continue, d'un déferlement de la parole sous l'aspect du *stream of consciousness* comme chez Joyce, mais sans passer par la figure d'un personnage dont les pensées se succèdent les unes après les autres. Dans ces « Kiddy Pops », le même cadre est utilisé, c'est-à-dire que Kerouac use de ce qui l'entoure, de ce qui est présent, du contexte qui l'entourne, mais cela le mène plutôt ici à créer des formes brèves et fragmentaires. Au-delà de la date de journal en en-tête, le seul contexte immédiat est le nom au haut de chaque pop indiquant de qui provient ces pensées. Kerouac se sert des vrais noms des enfants de Neal. Chacun de ces pops articule un trait particulier sous la logique de la cause et de l'effet par l'utilisation de la subordination « because », dans la majorité des cas. Le ludisme des pops oscille entre une causalité directe, par exemple la couleur jaune du gazon à cause du soleil, et une ambiguïté causale, notamment à propos de cette montagne qui grandit comme si elle avait été plantée. Évidemment, ce jeu rappelle l'imaginaire des enfants qui servent d'inspiration principale pour ces petits textes. Le dernier pop dans notre extrait, de Jamie, joue pour sa part, dans son dernier vers, avec la sonorité d'un pleurnichement enfantin : « Boo hoo hoo hoo ». Kerouac reproduit phonétiquement le son d'un enfant qui se plaint de ses souliers troués. Or, à la droite de ces premiers « Kiddy pops » qui initient le style, se trouve un autre texte reprenant cette transcription sonore pour en faire cette fois un poème différent :

LONG POEM
 Yoo hoo
 Yoo hoo
 I come to you

Boo hoo
 Boo hoo
 I love you

Bloo bloo
 The sky
 is blue

I'm higher than you

Boo hoo
boo hoo
(Kerouac 1997, 347)

Ici l'écrivain formule un plus long enchaînement, appelé ironiquement un « long poème », qui contextualise le jeu autour de la sonorité des mots. Le retour des doubles « o » pour produire le son « ou » fait rapidement réaliser qu'il s'agit d'un poème cherchant à reproduire la répétition ludique de l'enfant. La troisième strophe permet de saisir ce parallèle entre « bloo » et « blue » qui produisent le même son, mais ne s'écrivent pas de la même manière. L'auteur, on le sait bien, pense aussi avec les sons. Cette joute littéraire naïve et enfantine en donne les ressorts les plus élémentaires. Cette répétition des sons garantit une mise en contexte formel du « pop » à travers la spontanéité dont font preuve les enfants.

Enfin, on retrouve aussi cette occurrence dans le roman *The Dharma Bums*, cette fois-ci formulée en ces termes :

So I helped him pray when I slept on his lawn at night in my new sleeping bag. During the days I took down the little poems his children recited to me, in my little breastpocket notebooks. Yoo hoo... yoo hoo... I come to you... Boo hoo... boo hoo... I love you... Bloo bloo... the sky is blue... I'm higher than you... boo hoo... boo hoo. Meanwhile Cody was saying "Don't drink so much of that old wine."
(Kerouac 1990, 116)

Dans ce cas, Kerouac articule le contexte dans la narration de la prose du roman. Dans cette scène, il est question d'un passage de Ray Smith dans la famille de Cody après avoir quitté pour un certain temps Japhy. La scène de l'extrait commence avec le remords de Cody à la suite du suicide de Rosie, une amie du clan beat de l'époque. Cody indique qu'il a besoin et qu'elle a besoin d'un purgatoire et de prières, et c'est alors que la narration aborde l'aide que Ray apporte à Cody pour son repentir. Ray spécifie ensuite le contexte dans lequel la prise de notes du poème que nous avons déjà cité a lieu. Il explicite littéralement, dans la prose du texte, qu'il prend en note dans son carnet ce que les enfants lui récitent. Puis, le poème suit à l'horizontale avec les points de suspension, en

quelque sorte aplani sous les sédiments du roman, comme si ce n'était que les sons qui étaient entendus sans se former verticalement en poème. De plus, durant cette période, durant la prise de note, le narrateur précise que Cody l'avertit de moins boire de ce vieux vin. Ainsi, se font écho quatre articulations différentes qui ne coïncident pas toutes, mais qui se trouvent néanmoins entremêlées : d'une part, le repentir de Cody faisant appel à la prière ; d'autre part, l'allusion à la prise de notes des poèmes des enfants (sorte de prière enfantine) ; ensuite, les poèmes eux-mêmes reproduits dans la prose de *The Dharma Bums* ; enfin, les paroles de Cody qui s'imbriquent au même temps présent que la prise de note des poèmes. Le propos de ses paroles n'est d'ailleurs pas sans signification à ce moment. Ce vieux vin pris avec abondance provoque un état second comme pour la benzédrine. Il altère la conscience, la désinhibe et donne la possibilité à l'écrivain d'écrire avec plus de spontanéité dans cet autre état insufflé par l'alcool, plutôt que la méditation, comme les enfants savent si bien le faire sans l'intervention d'aucune substance. Les séances d'écriture sur le vin tentent de capitaliser cette possibilité d'état second.

Dans ce contexte, les pops, qui n'ont pas la forme du haïku dans le roman, prennent une tout autre signification. Du moins, par la juxtaposition des événements et du discours, il n'est pas possible dans le roman de voir les exercices littéraires que constitue ce moment particulier où Kerouac transcrit les paroles des enfants ; la brièveté est occultée, car elle ne peut être intégrée à la prose sans se faire dévorer par le genre romanesque. En outre, les paroles de Cody juxtaposées donnent un autre élément contextuel supplémentaire : Ray est en train de (trop) boire. La manière de contextualiser diverge selon la façon de formuler le texte. Dans la forme brève, à travers les petits pops des enfants écrits dans *Some of the Dharma*, la contextualisation est réduite à son minimum. D'ailleurs, la plupart des pops et des autres formes brèves ne sont même pas, habituellement, situés à l'aide de la date et du lieu, Kerouac voulant ici baptiser le début de cette

forme toute particulière. À l'autre bout du spectre, la prose offre un contexte formel et figuratif qui propose certaines pistes d'interprétation.

La brièveté de la forme, par l'économie importante du contexte, se donne à lire avec ambiguïté, non pas ambigu en soi, mais parce que le contexte et le cadre manquent à l'appel. Le texte est en d'autres mots dépouillé de ses vêtements. L'ambiguïté est l'une des traces qui ouvrent la porte à une lecture spirituelle. Imbriqué entre les diverses notes de *Some of the Dharma* et les « Kiddy pops », on retrouve par exemple cet autre pop :

Praying all the time---
talking
To myself
(Kerouac 1997, 350)

Fort simple, articulé en deux temps séparés par les traits, ce pop ne révèle pas, pour sa part, le contexte où il prend naissance. Il s'affirme comme une sorte d'absolu. Est-ce que les deux temps sont réellement séparés comme une coordination ou est-ce plutôt le cas d'une juxtaposition spécifiant l'un des syntagmes par l'autre? Autrement dit, Kerouac associe-t-il la prière avec une parole adressée à soi et comment fait-il pour prier tout le temps? De quel type de prière parle-t-il? Il ne s'agit pas à ce moment développer davantage sur la forme du haïku américain (du pop kerouacien) ou de sa conception de la prière, mais force est de constater que ce petit bout de texte, tout simplet qu'il puisse paraître, est des plus ambigu. Il est possible de donner un contexte à cette ambiguïté spirituelle de la brièveté, notamment à l'aide du tissu romanesque que Kerouac a élaboré. Celui-ci concerne contextuellement les expériences de Kerouac en montagne et permet d'explorer une forme brève fort méconnue encore à ce jour dans les milieux littéraires puisqu'elle confronte justement notre conception même de la littérature aux abords du domaine spirituel.

L'ambiguïté brève du spirituel : le koan

L'exemple du koan, d'un point de vue formel et spirituel, se veut particulièrement significatif pour une réflexion sur la brièveté; le thème de la montagne englobe en bonne partie les questions que soulève cette pratique dans la trame romanesque de l'œuvre de Kerouac. On remarque notamment dans quelques romans que Kerouac et ses personnages composent des écrits plus brefs lorsqu'ils montent dans une montagne. Ce phénomène se retrouve en particulier dans les romans *The Dharma Bums* et *Desolation Angels* qui se suivent dans le temps biographique de la Légende ; *The Dharma Bums* se termine au moment où Kerouac s'apprête à aller dans la cabane de Desolation Peak, tandis que *Desolation Angels* commence lors de sa retraite dans cette cabane. Il est fascinant de constater que c'est lorsqu'il se retire du monde, lorsqu'il quitte l'univers mondain des villes, pour gravir les montagnes et explorer la nature, qu'il se met à transcrire des formes courtes dans ses carnets, du moins les romans en question en font une mise en scène en touches d'évocations. D'ailleurs, la montagne est bien connue comme lieu de recherche spirituelle et d'explorations de tout genre. C'est la montée verticale qui rapproche du ciel, où l'on retrouve souvent les sages dans l'imaginaire culturel, où Moïse reçoit les tables de la loi dans la Bible, où les anachorètes bouddhistes s'isolent pour vivre leur longue retraite de méditation, mais il s'agit en outre de la montagne du *Lenz* du Büchner et du *Dialogue dans la montagne* de Paul Celan, là où l'on « s'en [va] sur la route, la belle, l'incomparable route, [...] comme Lenz, à travers la montagne » (Celan 2002, 33). On retrouve ainsi la montagne de ces deux juifs du récit celanien, de cette expérience limite avec la nature du langage de Lenz et de ses nombreux koans bouddhistes. Avec *The Dharma Bums* et *Desolation Angels*, Kerouac poursuit ce questionnement par rapport à sa propre nature, la nature elle-même, la nature du présent et la nature du langage. Dans les deux romans, la montée en montagne donne lieu à un déferlement de formes brèves où l'exploration de

ces « natures » a lieu, tout particulièrement au sommet de « Desolation Peak » dans *Desolation Angels*. Pour sa part, *The Dharma Bums* thématise fort bien le commencement de cette aventure en montagne :

“Oh this is like an early morning in China and I’m five years old in beginningless time!”
I sang out and felt like sitting by the trail and whipping out my notebook and writing sketches about it.
“Look over there,” sang Japhy, “yellow aspens. Just put me in the mind of a haiku...
‘Talking about literary life—the yellow aspens.’” Walking in this country you could understand the perfect gems of haikus the Oriental poets had written, never getting drunk in the mountains or anything but just going along as fresh as children writing down what they saw without literary devices or fanciness of expression. We made up haikus as we climbed, winding up and up now on the slopes of brush.
“Rocks on the side of the cliff,” I said, “why don’t they tumble down?”
(Kerouac 1990, 59)

Au cours de la montée, ils commencent donc à composer des haïkus le plus spontanément possible. Kerouac s’adonne de plus à l’esquisse, s’arrête parfois et tente de transmettre par écrit la nature qui se déploie sous ses yeux, se sentant redevenir enfant. La montagne devient l’espace où l’écrivain s’exerce à la forme brève. La dernière tentative de Ray Smith dans l’extrait déplaît à Japhy. Il enseigne à Ray l’art de la simplicité des haïkus et il lui semble que la proposition de Ray ne fonctionne pas. Ce haïku lui apparaît un peu trop complexe. Toujours rechercher la plus grande simplicité dans les haïkus. Pourtant, ce que produit Ray est d’une grande simplicité, il s’agit d’une seule phrase sous forme de question. Ce qu’il dit énonce une ambiguïté latente : comment se fait-il que les pierres, à la limite du ravin, ne tombent pas? Elles pourraient tomber et ne pas tomber, et elles ne tombent pas. *The Dharma Bums* présente en fait deux formes courtes intimement liées l’une à l’autre, bien qu’elles soient très différentes par ailleurs : à savoir les haïkus et les koans. Ces deux formes ont en commun de s’exprimer le plus brièvement possible. Le dernier énoncé de Kerouac ressemble davantage à un *koan*, une forme écrite empruntée au bouddhisme, contenant une sorte de paradoxe ou d’impasse pour la pensée usuelle, habituelle, logique et rationnelle, que

les pratiquants utilisent pour atteindre l'éveil et l'approfondir, éveil qui se produit aussi soudainement au présent.

Kerouac proposera d'autres koans, de manière plus explicite, au moment où il tente d'atteindre le sommet de la montagne. Étant presque parvenu au sommet, Ray prend panique et reste paralysé sur place. À ce moment, il se rappelle un célèbre koan où il est question, justement, de la montée d'une montagne.

I nudged myself closer into the ledge and closed my eyes and thought "Oh what a life this is, why do we have to be born in the first place, and only so we can have our poor gentle flesh laid out to such impossible horrors as huge mountains and rock and empty space," and with horror I remembered the famous Zen saying, "When you get to the top of a mountain, keep climbing." The saying made my hair stand on end; it had been such cute poetry sitting on Alvah's straw mats. (Kerouac 1990, 83-84)

Un autre koan, au chapitre suivant, viendra en quelque sorte répondre et compléter ce premier, cette fois-ci composé par Ray Smith lui-même : « Then suddenly everything was like jazz : it happened in one insane second or so : [...] in that flash I realized *it's impossible to fall off mountains you fool* and with a yodel of my own I suddenly got up and began running down the mountain [...]. » (Kerouac 1990, 85) Ainsi, entre la montée et la descente, sur la fine ligne qui mène au sommet, Ray fait cette réalisation durant un moment de terreur : on ne peut pas tomber de la montagne. L'horreur est présente aussi dans le contraste avec cet autre passage entre le vécu réel de l'ascension d'une montagne escarpée en ayant en tête ce koan et l'inscription de ce « poème » au chevet d'Alvah dans un appartement en toute sécuritaire. Or, intuitivement, la raison et l'expérience répondent immédiatement et se disent qu'il est bien possible de débouler une montagne si l'on perd pied et bien impossible de continuer si nous sommes parvenus au sommet, mais une autre interprétation que celle-ci paraît être plus adaptée à la situation. Effectivement, cela ne semble pas être le sens que Ray Smith cherche à véhiculer. Même si la citation du koan a lieu dans le présent

du récit des explorations alpines de Ray, il se trouve en outre dans le présent de la prose du roman. Ce sont deux présents différents.

Cette autre lecture des koans concerne en fait l'ambiguïté et le spirituel. Il faut se référer à la tradition zen pour parvenir à comprendre comment peuvent être entendus de tels textes. Kerouac a formulé à de nombreux endroits des critiques à l'endroit du bouddhisme zen, bien que deux de ces bons amis littéraires, Snyder et Whalen, étaient très versés dans la pratique du zen ; il est néanmoins évident que le goût de Kerouac pour l'ambiguïté littéraire le mena maintes et maintes fois à s'intéresser à ces formules mystérieuses. De plus, par la *Buddhist Bible* de Goddard, il connaissait bien le sixième patriarche, Hui Neng, qui est un maître important pour le bouddhisme zen étant mis en scène dans un certain nombre de koans. Il se serait éveillé en entendant les paroles d'un sutra : « Éveiller l'esprit sans l'appuyer sur quoi que ce soit. » (Low 1996, 33) Cette phrase fait aussi office de koan. Cependant, qu'est-ce qu'un koan au sens traditionnel du terme? L'articulation d'une réponse à cette question permet de mieux se représenter la portée des formes brèves chez Kerouac et d'éclairer en outre la portée des haïkus (des pops pour Kerouac). Un koan est un écrit très court, sauf quelques exceptions, qui sert essentiellement à la pratique du zen. Les koans contiennent très souvent un échange entre un maître et un disciple sous forme de questions et de réponses, permettant d'approfondir une sorte d'unité de l'ambiguïté fondamentale avec laquelle nous vivons sans relâche. L'un des koans les plus célèbres, recueilli dans le *Mumonkan*, est à sa manière le plus exemplaire par sa brièveté et se formule comme suit : « Un moine demanda à Joshu : « Le chien a-t-il la Nature de Bouddha? » Joshu répondit : “Mu!” » (Low 1996, 49) Il s'agit du premier koan de ce recueil, « Mu » signifiant « non » en japonais. Composé par le moine

Mumon⁴⁴, ce recueil de koans a aussi un sous-titre exemplaire pour se figurer le sens des koans : la barrière sans porte. Sa préface précise : « Dans le bouddhisme, l'esprit est le fondement, la barrière du dharma n'a pas de porte. Comment donc passer par cette entrée sans porte? » (Low 1996, 45) Le commentaire que produit Mumon pour le koan Mu éclaire aussi sa relation avec l'ensemble : « Pour pratiquer le Zen, vous devez franchir la barrière dressée par les patriarches. [...] Quelle est donc cette barrière que dressent les patriarches? "Mu", tout simplement. "Mu" est la porte d'entrée du Zen – d'où son nom : "La Barrière sans porte de l'école du Zen." » (Low 1996, 49) Ainsi, par la méditation de cette simple syllabe unique, la possibilité de percer le mystère du zen est offerte. *Mu* résume tous les sutras. Toutefois, tout un appareil textuel vient pallier la difficulté du travail avec les koans. Chez Mumon, la transcription de chaque koan est accompagnée d'un poème et d'un commentaire. Dans le *Hekiganroku*, un autre recueil de koans célèbres, une introduction contextualise aussi chacun des koans. De plus, les maîtres contemporains ajoutent pour la plupart leurs propres commentaires, bien que tout cela soit inutile au regard de *Mu*. Il s'agit d'abord de travailler, d'être complètement habité et pris avec le koan. L'usage des autres koans ne sert qu'à approfondir cette percée originale. Dans ce même recueil de Mumon, le koan #46 rappelle pour sa part la situation dans laquelle se trouvait Kerouac sur sa montagne :

Sekiso demanda : « À l'extrémité d'une perche de cent pieds, comment avancer? » Un maître des temps anciens a dit : « Vous qui êtes assis à l'extrémité d'une perche de cent pieds, bien que vous ayez atteint la réalisation, vous n'êtes pas encore réel. À l'extrémité de la perche, il faut encore avancer [...] »
(Low 1996, 274)

Que ce soit le koan Mu ou ce dernier, on comprend que les koans explicitent une situation impossible, poussent le pratiquant ou la pratiquante, le lecteur ou la lectrice, l'écrivain ou

⁴⁴ « Le maître Mumon est né en 1183 et il pratiqua le Zen sous la direction du maître Getsurin qui lui donna le koan Mu à méditer. Après avoir lutté en vain pendant six longues années pour pénétrer son koan, Mumon prit un jour la ferme résolution de s'y consacrer entièrement quoi qu'il advienne. Il fit le vœu de ne pas s'endormir avant d'y être parvenu et il poussa l'acharnement jusqu'à se frapper la tête contre un pilier afin de rester éveillé et de poursuivre sa recherche. » (Low 1996, 23)

l'écrivaine, vers une impasse où il n'y a pas d'issue possible selon notre façon habituelle de penser. C'est ce que le maître Hakuin traduit par l'histoire d'un rat pris dans un bambou : le rat arrivé au milieu du bambou se trouve pris complètement, il ne peut ni avancer ni reculer et pourtant il ne peut pas non plus ne pas bouger⁴⁵. Cette situation est aussi traduite par la formule suivante qu'Albert Low utilisait souvent à la manière d'un koan : « *Whatever you do is of no use. Now, what will you do?* » (Low 2013, 92) Le bouddhisme affirme que tous les êtres ont la nature du bouddha, et pourtant le grand maître Joshu répond que le chien n'a pas cette nature. Mais est-ce réellement ce que dit la réponse de Joshu, ce *Mu*, là est la question, s'agit-il de ce non-là, le « non » de la négation logique? De la même manière, il apparaît impossible de continuer à l'extrémité de la perche, mais la question est tout de même posée avec tout le sérieux du monde. Au sommet de la montagne, quand cet autre koan vient à l'esprit de Ray Smith, il se demande réellement comment continuer à monter lorsque nous sommes arrivés au sommet. Le roman donne ici un contexte effectif au koan : il est au sommet, mais il n'a pas atteint le sommet. La preuve que ce questionnement le ronge est qu'il formulera une réponse ingénieuse ensuite en écho : on ne peut pas tomber d'une montagne. Ce couple de koans constitue en quelque sorte une paire ambiguë de la brièveté textuelle articulée par Kerouac dans sa prose.

La caractérisation du koan aide à se représenter l'ambiguïté originale de la forme brève. Même s'il existe plusieurs koans de plusieurs longueurs, l'essentiel de la visée d'un koan se joue dans sa brièveté, dans l'économie du contexte, dans le moment charnière où il exprime le caractère soudain de l'éveil, de l'ouverture de l'esprit, au-delà même des idées de corps et d'esprit. Le koan

⁴⁵ Le maître Hakuin se sert de cette image dans un texte intitulé *Les quatre façons de connaître de l'esprit éveillé*, pour décrire dans la pratique de ce questionnement constant le moment où l'impasse est entière pour notre raison et notre façon habituelle de voir le monde, et qu'il faut néanmoins continuer sur le chemin avec doute, foi et persévérance : « Questionnant ainsi, soupesant ainsi cette question – qu'est-ce que c'est? – si vous persistez à douter sans cesse, avec un esprit audacieux et pressé par un sentiment de honte, votre effort deviendra naturellement unifié et solide, transformé en une seule masse de doute pénétrant le ciel et la terre. L'esprit se sentira suffoqué, le mental connaîtra la détresse, comme un oiseau en cage, comme un rat pris dans un tube de bambou et qui ne peut s'échapper. » (Low 2007, 111)

est un phénomène textuel spirituel remarquable en lui-même, au-delà du tissu romanesque d'où il émerge ici. Il s'agit même d'une situation limite pour savoir s'il est encore possible de parler de littérature ou non, du moins selon la façon dont on le caractérise dans les milieux bouddhistes. La manière dont il est présenté par les différents maîtres zen porte une précieuse singularité. Ainsi, notamment, le grand penseur japonais ayant fait la promotion du zen en Occident, D.T. Suzuki, qui enseignait au temps de Kerouac, présente le koan dans son contexte original :

Koan and zazen are the two handmaids of Zen; the first is the eye and the second the foot.

.....

Ko-an literally means "a public document" or "authoritative statute" – a term coming into vogue towards the end of the T'ang dynasty. It now denotes some anecdote of an ancient master, or a dialogue between a master and monks, or a statement or a question put forward by a teacher, all of which are used as the means for opening one's mind to the truth of Zen. In the beginning, of course, there was no koan as we understand it now; it is a kind of artificial instrument devised out of the fullness of heart by later Zen masters, who by this means would force the evolution of Zen consciousness in the minds of their less endowed disciples.

(Ross 2004, 49)

Le koan va donc de pair avec la pratique du zazen, du zen assis, de la méditation. La concentration et la méditation rassemblent en quelque sorte l'énergie nécessaire à la percée, la contemplation agissante, envisagée grâce au koan, ce que la langue japonaise appelle le *satori*, l'éveil, comme dans le roman de Kerouac *Satori in Paris*. Le *satori* est toujours soudain dans la tradition et pour Kerouac aussi⁴⁶. Suzuki spécifie en outre que le koan est un phénomène « moderne » dans l'histoire du zen : à savoir que son utilisation par les maîtres visait à aider les disciples qui ne parvenaient pas à développer l'esprit zen ou, comme il le caractérise parfois, à ouvrir le troisième œil du zen. Le koan sert avant tout à cela, à ouvrir l'esprit à la voie du zen, à la vérité du Dharma et des

⁴⁶ « Somewhere during my ten days in Paris (and Brittany) I received an illumination of some kind that seems to've changed me again, towards what I suppose'll be my pattern for another seven years or more : in effect, a *satori* : the Japanese word for "sudden illumination," "sudden awakening" or simply "kick in the eye."—Whatever, something *did* happen and in my first reveries after the trip and I'm back home regrouping all the confused rich events of those days, it seems the *satori* was handed to me by a taxi driver named Raymond Baillet [...] » (Kerouac 2011b, 16)

dharmas, à l'esprit ordinaire⁴⁷. Toutefois, il est aussi intéressant de comprendre ce que le koan lui-même ne contient pas, et à ce propos, la liste est longue et elle indique des contrastes pertinents avec ce que nous considérons comme de la « littérature ». À ce sujet, le maître zen Albert Low affirme : « le koan ne contient pas de symbole ; il n'est pas un exercice ou une technique ; il ne contient pas d'enseignement particulier ; il n'est pas un mantra » (1996, 27-32). Ce n'est pas non plus une simple énigme, une double contrainte, une contradiction ou un paradoxe. De la même manière, D. T. Suzuki écrit que les koans ne contiennent pas de symbolisme métaphysique d'aucune sorte et que ce serait une erreur de tenter de les comprendre intellectuellement, philosophiquement ou littérairement, c'est-à-dire avec des pensées axées sur la compréhension d'un concept, d'une idée ou d'une métaphore (Ross 2004, 51). Il s'agit plutôt de penser l'impensé, comme le dirait le maître Dōgen (2005, 175-76). Les koans poussent dans cette direction, pointent vers ceci, vers cette limite où le langage ne fonctionne plus de la même manière, tant au niveau du régime logique que de celui figuratif. Ainsi, selon cette acceptation, le koan, même s'il est écrit, se trouve aux marges du phénomène littéraire, à la frontière de la figuration. Il n'aurait pas de contenu propre qu'il s'agirait de déchiffrer, bien qu'il ne soit pas rien non plus. Pourtant, il est un événement textuel traduisant le spirituel dans les termes les plus ordinaires. Traverser un koan, le résoudre ou le « démontrer » à un maître, c'est se retrouver dans un univers non-figuratif, dans la réalité elle-même, la plus directe et la plus immédiate. Ce moment soudain, singulier et ordinaire, où se joue ce retournement (ce satori) dans l'invisible, l'imprévisible, l'impensable, le non-figuratif, s'articule toujours brièvement. Soudainement, la personne, l'être s'éveille. Si ce n'est pas selon ce vocabulaire et cette expérience et cette foi du bouddhisme traduit par le terme de *satori*, on peut se représenter à tout le moins, pour envisager ce dont il est question, la personne qui s'exclame avec

⁴⁷ Le koan #19 l'indique le plus directement possible par ce dialogue : « – La voie, c'est l'esprit ordinaire – Comment peut-on y accéder? – Plus tu cherches à l'atteindre, plus tu t'en éloignes. [...] » (Low 1996, 154)

le « ah! » soudain de la découverte et de l'étonnement ; la résolution de ce problème mathématique impossible lui apparaît; soudain ce nom qu'elle cherchait depuis tantôt lui revient ; ses lunettes sur son nez redeviennent visibles ; elle retrouve ses clés là où elle les avait laissées ; elle sort du sommeil d'un coup chaque matin sans savoir comment ni pourquoi. C'est exactement cela, le nœud de la brièveté soudaine. Il ne peut pas être élaboré en longueur, car il ne dure pas. Ce que l'écrivain travaille par la suite, souvent par un élan prosaïque ou un enchaînement poétique, c'est à éclaircir ce moment précis. Dans *The Dharma Bums*, Kerouac cherche à faire une sorte de parodie de l'emploi des koans dans le zen et articule malgré tout une scène exemplaire de la façon ou de l'attitude « zen », si on peut l'appeler ainsi. La scène se passe dans un restaurant où lui et Japhy se retrouvent après la fameuse soirée poétique de la « Gallery Six », l'un des coups d'envoi de la renaissance poétique de San Francisco. Ray Smith cherche à pousser à ses limites la « pratique » du koan :

This happened to be Japhy's favorite Chinese restaurant, Nam Yuen, and he showed me how to order and how to eat with chopstick and told anecdotes about Zen Lunatics of the Orient and had me going glad (and we had a bottle of wine on the table) that finally I went over to an old cook in the doorway of the kitchen and asked him "Why did Bodhidharma come from the West?" (Bodhidharma was the Indian who brought Buddhism eastward to China.)
"I don't care," said the old cook, with lidded eyes, and I told Japhy et he said, "Perfect answer, absolutely perfect. Now you know what I mean by Zen."
I had a lot more to learn, too. Especially about how to handle girls—Japhy's incomparable Zen Lunatic way, which I got a chance to firsthand the following week.
(Kerouac 1990, 16)

Dans *The Dharma Bums*, à travers son amour pour le personnage de Japhy, on perçoit bien une affinité latente avec le zen alors qu'il appréciait le Patriarche Hui Neng, fondateur de la « Sudden school ». Plus encore, ce passage de *Dharma Bums* montre comment Kerouac trafique la tradition zen tout en y restant fidèle. La question qu'il pose au cuisinier est une formulation typique qui se retrouve très souvent dans les koans. Interroger sur la venue de Bodhidharma, c'est demander l'essence, la moelle du zen, le cœur de la signification du bouddhisme. Or, il y a fort à parier dans

ce contexte que le cuisinier se moque éperdument de cette question et ne connaissait sûrement rien au zen. Sa réponse n'en reste pas moins typique des formulations que l'on rencontre dans les recueils de koans. Japhy confirme à Ray que ce « I don't care » constitue une réponse exemplaire à ce genre de question. Elle ressemble d'ailleurs, à quelques différences près, à la célèbre réponse de Bodhidharma lui-même à un Roi lui demandant qui il était. Il aurait répondu : « I don't know ». Qu'est-ce que ce « I don't know », ce « I don't care », ce « Mu »? Toutes ces formules brèves sont utilisées dans cette tradition spirituelle comme des portes d'entrée, des failles permettant de faire passer à travers les résistances habituelles pour aller directement à soi, sans l'aide de quoi que ce soit. La question « Qui suis-je? » ou « Quel est le son d'une seule main? » font aussi partie, avec Mu, des koans d'ouverture : les premiers koans sur lesquels le pratiquant travaille à résoudre pendant des années. Or, le « I don't care » joue en fait ce premier rôle et prend une seconde fonction dans le cadre du roman. Dans sa brièveté hors contexte, il permet d'entrevoir la spontanéité et l'absence de souci par rapport aux règles et aux institutions. Dans son emploi à travers le cadre de la prose du roman, il est utilisé par Ray pour illustrer son rapport à Japhy et parodier la pratique des koans. Mais il faut le répéter : au-delà du roman, dans leur emploi sous la sphère du zen, les koans ne contiennent pas de métaphores, pas de paraboles, pas d'enseignements. Par exemple, pour le cas de la main seule, certains proposeront que les deux mains qui applaudissent représentent la dualité, tandis que le son de la main seule, le silence, est synonyme de l'unité. Face à ce genre de réponse, les maîtres frapperont ou retourneront la personne à sa pratique et à son koan, car il s'agit d'une réponse intellectuelle. Ils chercheront à dissuader l'étudiant ou l'étudiante de formuler une réponse verbeuse, venue de l'intellect ou prémâchée. Cependant, dans le monde littéraire, l'économie du langage et de l'intellect reste encore impossible à ce jour – écrire, c'est user du langage, du corps et de l'esprit : la présence de ces courts moments de brièveté textuelle sera toutefois l'occasion de transmettre *le plus directement possible* un élan, un affect, un vécu, un

sentiment, toujours ambigu, sans passer par la trame narrative ou la figuration. C'est le cas d'un nombre important de phrases de Kerouac dans ses romans.

On peut se tourner notamment vers la dernière phrase de *Satori in Paris*, qui a toutes les allures d'un koan, sans en être un officiellement selon le canon établi. Ce roman raconte justement l'expérience de *satori* que Kerouac pense avoir vécue lorsqu'il était en quête de ses origines en terre française, à Paris notamment. Après tout le déploiement du roman qui raconte son aventure, ses origines franco-européennes et les derniers soubresauts de son intérêt pour le bouddhisme en termes laïques, comme en témoigne le titre, l'auteur termine son roman avec cette mention mystérieuse, qui n'a aucun rapport précis ou direct avec le récit qui le précède : « When God says "I Am Lived," we'll have forgotten what all the parting was about. » (Kerouac 2011b, 240) À tout le moins, cette phrase fait référence à ce qui précède dans le roman par l'unique expression « all the parting » : tous ces départs, toutes ces séparations seront oubliés une fois que Dieu dira « Je suis vécu ». Un koan aurait plutôt été articulé seul sous la forme d'une question comme celle-ci : « Quand Dieu dira "Je suis vécu", qu'advientra-t-il? » ou « Qui est ce Dieu qui dit être vécu? » Ces questions mériteraient d'être méditées. De son côté, le roman nous donne une piste de réponse en ce qui concerne son propre univers. Quand Dieu affirmera ceci, *Je suis vécu*, toutes ces séparations, dont celle qui vient d'advenir avec le chauffeur de taxi du début du roman, celui qui aurait contribué à l'expérience de *satori*, seront oubliées, seront dissoutes. À elle seule, l'affirmation de Dieu « Je suis vécu », toute brève qu'elle soit, pose un problème au reste du roman en entier et appelle à être interprétée et à repenser l'ensemble. Cela pourrait notamment être compris comme une expression synonyme de l'expérience de *satori*. Cette formule japonaise traduit le terme d'éveil, de réalisation, de compréhension. On l'utilise à la manière d'une *épiphanie*, une sorte d'épiphanie soudaine, mais durable, un étonnement qui renverse du tout au tout notre conception du monde en laissant néanmoins tout intact, sans rien changer à quoi que ce soit.

Kerouac en donne une définition similaire : « un *satori* : mot japonais désignant une “illumination soudaine”, un “réveil brusque” ou, tout simplement, un “éblouissement de l’œil” » (Kerouac 2011b, 17). Cette expérience serait en effet traduisible par Dieu qui s’exclame « Je suis vécu ». Toutefois, l’articulation proposée par Kerouac, à la fin de *Satori in Paris*, s’offre en conjonction abstraite avec le reste de la narration. Cette affirmation de Dieu aura un effet futur, celui-ci sera d’effacer, de faire oublier toutes les séparations mises en scène dans le roman. Ainsi, par une négation, l’humain serait ramené à l’unité, il ne se sentirait plus séparé et vexé de toutes ces séparations. Cela aurait un effet semblable à celui du *satori*, qui peut être une réalisation soudaine de l’inséparabilité de toute chose.

Cet exemple particulier expose à tout le moins comment le koan peut être compris dans le cadre littéraire. Comme je l’ai précisé, puisque le koan est surtout utilisé dans la pratique du zen, son usage en littérature le déracine en quelque sorte de sa sphère d’origine et de son contexte. Pourtant, l’analyse du koan et de ses dérivés en littérature fait comprendre la place du contexte dans les écrits de la brièveté et la dynamique des ambiguïtés que cherche à véhiculer Kerouac. Dans les recueils de koans évoqués dans ce qui précède, le *Mumonkan* et le *Hekiganroku*, le « cas » du koan expose la brièveté d’une question ou d’une histoire qui exemplifie et présente un éveil soudain, mais ce cas est ensuite suivi par un grand éventail de textes et commentaires approfondissant le sens de ce koan. Dans les romans, la prose joue un rôle analogue par rapport aux formes brèves qui s’y trouvent imbriquées de manière implicite ou explicite; elle donne ou invente un contexte permettant d’avoir une perspective de compréhension sur ce fragment textuel ; elle donne de la portée à l’agrandissement du fragment dans une plus vaste circonférence que son fait textuel immédiat. La prose articule la mise en scène de ce présent appelé à s’évanouir. Le koan n’est pas un genre littéraire que Kerouac a pratiqué explicitement, les contours littéraires de ce

« genre » ne sont d'ailleurs pas vraiment étudiés en littérature. On ne saurait dire s'il s'agit d'un genre littéraire à part entière⁴⁸. Pourtant, leur explicitation dans les romans de Kerouac, comme je l'ai dévoilé par quelques exemples, montre l'articulation singulière de cette brièveté littéraire dans l'ensemble de l'œuvre. Une autre forme littéraire, émergeant d'un contexte semblable et de la même culture, a pour sa part retenu l'attention de l'écrivain durant de nombreuses années, de manière plus explicite encore.

Les haïkus : la nature littéraire la plus courte

No one
walks along this path
this autumn evening.
– Basho (Low 2013, 54)

Cette autre forme de la brièveté en littérature a en effet grandement occupé Kerouac, à partir du moment où il l'a découverte jusqu'à tardivement dans sa carrière littéraire. En 2002, Régina Weinreich a édité un volume important intitulé, comme le voulait d'ailleurs Kerouac, *Book of Haikus*. Weinreich compose ce livre en compilant des haïkus provenant de différentes sources textuelles, entre des carnets de notes, des recueils de poèmes et des romans (Kerouac, 2003). Dans la première section, elle puise dans le carnet où Kerouac inscrivait ses haïkus en prévision de ce projet de « Book of Haikus ». La seconde section du livre contient quant à elle des haïkus provenant de différents carnets (dont *Some of the Dharma*) et de quelques romans (dont *The Dharma Bums*

⁴⁸ Le koan a beaucoup été étudié dans les rangs bouddhistes. Notamment, D.T. Suzuki a proposé plusieurs études pertinentes sur le sujet. De plus, un nombre important de maîtres zen commentent depuis fort longtemps les koans, en formulant plusieurs interprétations. Toutefois, le « genre » reste peu étudié en littérature dans la mesure où, comme je l'ai montré dans ce chapitre, il est avant tout utilisé pour approfondir la pratique et non pour servir une quelconque connaissance, autre que de soi-même. Pourtant, le non-sens des koans interpelle certainement l'univers de la non-figuration en littérature. Une étude comparatiste entre la pratique des koans dans le bouddhisme et la pratique de la non-figuration en littérature donnerait lieu à des réflexions intéressantes, car le koan est essentiellement un univers textuel non-figuratif.

et *Desolation Angels*). Cela montre déjà que la pratique du haïku a infusé en profondeur l'œuvre de Kerouac. Le travail d'archives et d'édition de Weinreich offre un panorama intéressant de cette pratique chez Kerouac. Celle-ci couvre une période de plus de 10 ans. J'ai déjà évoqué les haïkus dans ce qui précède, avec ses « Kiddy pops », ces haïkus d'enfant, mais une investigation plus poussée de ces pops eux-mêmes, de ces haïkus américains, rend possible une plus grande compréhension de l'œuvre de l'écrivain et de l'imbrication de sa relation au présent dans l'œuvre. Sous un nouvel angle, différent de celui des koans, le haïku se trame tout de même dans le sillage de cette captation soudaine du présent. Toutefois, contrairement aux koans qui n'ont pas de règles stylistiques et littéraires figées, les haïkus sont régis par un certain nombre de règles précises dans la culture japonaise : « Since about the sixteenth century, three conventions have become universally accepted : (1) the haiku describes a single state or event; (2) the time of the haiku is the present; and (3) the haiku refers to images connected to one of the four seasons. » (Hoffmann 1998, 22) Une autre des premières remarques qu'on lit fréquemment à leur propos est qu'ils constituent la forme la plus courte de poésie connue en littérature. Pourtant, les possibilités de composition de haïku sont infinies. Qui plus est, en ne se conformant pas à la règle japonaise voulant que les trois vers du haïku soient divisés respectivement en 5-7-5 syllabes, en considérant les différences entre les possibilités linguistiques de l'anglais et du japonais, Kerouac se donne encore plus de latitude dans la formulation du genre. Il faut seulement composer un bref poème en trois vers. L'esprit du haïku, dans le pop américain proposé chez Kerouac, reste néanmoins celui de la brièveté et du présent. La convention que Kerouac n'utilise pas toujours est l'évocation d'une saison, mais la référence à un seul état ou un seul événement ainsi que le présent de l'écriture sont récupérés avec beaucoup de fidélité par Kerouac. Malgré les innovations et les dérives face aux critères du genre dans la culture japonaise, Kerouac articule toujours les haïkus en considérant leur grande valeur pour saisir un instant où une réalisation soudaine surgit, selon différentes modalités.

Explorons d'abord un moment quelques caractéristiques du haïku dans la tradition avant d'approfondir la pratique plus particulière de Kerouac. Une nouvelle fois, la présentation qu'en fait D.T. Suzuki, dans un article intitulé « Zen and Haiku », éclaire la signification générale du haïku dans la culture japonaise, et jusqu'à dans notre culture :

It consists of seventeen syllables into which have been cast some of the highest feelings human beings are capable of. Some readers may, perhaps reasonably, wonder how such a short string of words could express any deep stirrings of the mind. Did not Milton write *Paradise Lost*? Did not even Wordsworth write "Intimations of Immortality"? But we must remember that "God" simply uttered, "Let there be light," and when the work was finished, he again simply remarked that the light was "good." [...] "God" did not use even as many syllables as ten and his work was successfully carried out. When Moses asked God by what name he would transmit God's message to his people, God said, "My name is 'I am who I am'" or "the God who is." [...] At the supreme moment of life and death we just utter a cry or take action, we never argue, we never give ourselves up to a lengthy talk. Feelings refuse to be conceptually dealt with, and haiku is not the product of intellection. Hence its brevity and significance.
(Ross 2004, 227)

Les haïkus sont brièveté et signification. Évoquant les questions de vie ou de mort et la figure de Dieu, Suzuki cherche à faire comprendre que la brièveté, l'un des caractères essentiels du haïku, revêt une grande signification comme dans ces moments charnières de la vie : lors d'un accident, de la mort d'un proche, de l'annonce d'une maladie ou d'une pandémie, de la naissance d'un enfant, moments où le discours ne prend pas le relais du sentiment immédiatement. Ces moments, ces sentiments ne sont pas contaminés par la tentative de conceptualiser ou d'intellectualiser, car ils véhiculent directement notre relation avec le malheur ou le bonheur. D'ailleurs, ce n'est pas seulement le langage de cette personne qui est en jeu dans le malheur, mais tout l'être, tout l'humain, qui répond par un cri, des larmes, une action. Selon ce que Suzuki propose, le haïku serait la formulation écrite la plus proche, malgré sa brièveté et grâce à cette dernière, de ces moments décisifs. Par la mise en contraste avec les grands auteurs occidentaux ayant écrit de volumineux ouvrages profonds sur la condition humaine, Suzuki tente de montrer que le haïku, en très peu de mots, en 17 syllabes très exactement, parvient au même « résultat » que ces textes

fondateurs, c'est-à-dire qu'ils traduisent le cœur même de l'expérience et du vécu de l'être humain face au monde, à travers le monde, au présent. Pensons par exemple aux trois volets de la *Divine comédie* de Dante où l'auteur s'affaire à décrire dans le détail la relation de l'humain avec la transcendance. Est-ce qu'il serait possible de traduire et de résumer cet ouvrage en un seul haïku? Suzuki n'avance pas exactement cette hypothèse, mais il indique plutôt que le haïku peut aller tout autant en profondeur dans la condition humaine que les chefs-d'œuvre de la littérature mondiale occidentale. Évidemment, un texte de 14233 vers, divisé en 100 chants, séparé en trois volets, ne pourra pas réellement être condensé en trois vers japonais, français ou anglais. Il serait présomptueux de l'affirmer. Pourtant, ce n'est pas ce que Suzuki veut dire dans ce cas. Ce n'est pas une question de dimension en ce sens. La référence à la grande figure biblique permet de mieux envisager ce que Suzuki cherche à faire comprendre ici⁴⁹. La Bible, avec tous ses livres, se résume-t-elle à une seule parole de Dieu ou au nom même de Dieu? Comme le rappelle Suzuki, à l'heure de la création, à la manière de Dieu qui n'a pas entrepris de grands discours sur sa création et s'est fait plutôt concis, il ne faut pas tant de mots non plus pour décrire une situation où une question de vie ou de mort est en jeu. Les questions fondamentales et les questions de survie ressemblent dans leur brièveté à la parole de Dieu dans la Bible. Dieu ne veut pas décrire sa création pour en faire la promotion par une rhétorique particulière, son verbe fait pleinement partie de la création elle-même. L'Ancien Testament regorge de scènes et d'épisodes très brefs qui ont infusé la tradition judéo-chrétienne jusqu'à nos jours. Ces grands moments sont extrêmement courts textuellement pour la plupart. Ce n'est que par le travail des traductions, des éditions et des canonisations que le texte biblique gagne en cohérence et en longueur et s'organise dans le tout qui constitue la Bible

⁴⁹ Il faut en outre comprendre ici que Suzuki s'adresse à l'Amérique et à l'Occident. La comparaison entre la brièveté des haïkus et celle des paroles de Dieu vise entre autres à construire un parallèle entre les référents japonais et les référents occidentaux.

d'aujourd'hui. Suzuki fait notamment appel à la scène de la création et au moment où Dieu se présente et se nomme devant Moïse, mais la Bible contient un nombre important d'épisodes capitaux pour la tradition qui ne durent pas plus longtemps que quelques lignes. Notamment, le récit de la tour de Babel, dont on se sert pour raconter le fondement des langues, ne dure que 9 versets (*Genèse* 11. 1-9). De son côté, le récit d'Onan, ayant donné son nom au terme d'onanisme, se déroule sur seulement trois versets de la *Genèse*. Il est inclus dans la plus longue histoire de Judas et Tamar, mais le récit plus spécifique d'Onan ne dure que trois versets (38. 8-10). Onan, ayant « perdu par terre », au lieu de donner une progéniture à Tamar, se fait tuer par Dieu, fâché et mécontent. Voilà le fin mot de l'histoire. Tout ce que l'on sait réellement dans le texte est qu'Onan « a perdu par terre ». Or, même l'idée de masturbation ne s'y trouve pas explicitée. On sait aussi qu'Onan ne féconda pas Tamar. Tout ce qui entoure ce terme d'onanisme par la suite n'est le fruit que de la postérité herméneutique. Cet épisode n'est qu'un petit exemple ici, mais il montre bien la portée et la profondeur que peut avoir un passage si bref de la tradition biblique. Les haïkus ne proviennent pas de la même tradition spirituelle, ils ont surtout été façonnés au « contact » du bouddhisme, à l'époque de la révolution de Bashô, mais leur brièveté rappelle textuellement ces passages de la Bible ; Suzuki évoque avec justesse ce parallèle entre les paroles succinctes de Dieu et les haïkus. Ce lien avec les paroles bibliques n'est pas sans rappeler les écrits de Kerouac : on se rappelle notamment ce « I am lived » à la fin de *Satori in Paris*, qui venait sceller le roman. Une seule parole de Dieu, dans toute sa brièveté, dans le présent du texte du roman, vient transformer la trame narrative, effacer la trame narrative. Une méditation sur cette courte phrase permettait de se figurer à partir d'une nouvelle perspective l'entièreté du roman. Il s'agit des possibilités infinies d'une forme textuelle brève, écrite avec minutie pour dessaisir le présent du texte d'une interprétation univoque.

Ingénieusement, dans son livre *Le chemin de l'homme*, au premier chapitre, Buber fait référence indirectement à cette situation lorsqu'il décrit une histoire hassidique réfléchissant sur le « Où es-tu? » énoncé par Dieu dans le jardin d'Éden, prononcé après qu'Adam ait mangé la pomme et ait constaté qu'il était nu (*Genèse* 3. 9-10). Dans ce court essai, le grand penseur juif explique comment les récits hassidiques ont redonné un souffle à la tradition biblique. Qui plus est, la manière singulière de Buber, inspiré des récits hassidiques, produit un effet semblable aux koans et aux haïkus. Le point de comparaison se situe précisément en ce que Buber prend de petits fragments de récit hassidique, les actualise et les dynamise en les mettant en contact avec le présent du devenir juif, plutôt que selon une approche basée exclusivement sur le passé. Ce « Où es-tu? » de Dieu, pour Buber, ne s'adresse pas seulement à Adam dans le passé de la création, mais à tout être humain en quête de son chemin particulier. C'est la réponse à cette question qui entame le chemin humain : « Quand Dieu questionne ainsi, ce n'est pas pour que l'homme lui apprenne une chose qu'il ne saurait pas encore ; il veut provoquer en l'homme quelque chose qui précisément n'est provoqué que par une telle question, à condition qu'elle touche l'homme au cœur, que l'homme se laisse toucher au cœur par elle. » (Buber 2015, 19) Pour Buber, la réponse à la question « Où es-tu? » permet de démanteler ce qu'il appelle la « machine à cacher », quand l'humain transforme son existence en machine à cacher à force de fuir de cachette en cachette cette question fondamentale (2015, 19-20). Quand Adam répond « Je me suis caché », il brise le cycle de cachettes, en donnant une réponse à la question « Où es-tu? » Comme on l'a vu avec les koans, cette question essentielle peut prendre plusieurs formes, mais fondamentalement elle s'adresse à l'humain dans son présent et à travers son être. En ce sens, les haïkus peuvent être conçus comme des réponses brèves permettant d'explorer notre propre nature et la nature qui nous entoure.

Texte et contexte de l'« intention » des haïkus

Les haïkus seraient ainsi des manières de dialoguer avec ces questions spirituelles. Kerouac donne d'heureux exemples de haïku qui montrent comment il se questionne sur la nature même de son être présent :

[1.] Take a cup of water
 from the ocean
And there I am
(Kerouac 2013a, 65)

[2.] The raindrops have plenty
 of personality—
Each one
(2013a, 69)

[3.] Do you know why my name is Jack?
 Why?
That's why.
(2013a, 70)

[4.] Me, you—you, me
 Everybody—
He-he
(2013a, 69)

[5.] Haiku, shmaiku, I cant
 understand the intention
Of reality
(2013a, 71)

Ces 5 haïkus constituent un éventail intéressant des différentes manières par lesquelles il use des haïkus pour approfondir son questionnement. Ils sont tous tirés de *Some of the Dharma*, éparpillés à travers les pages, mais ils ont été regroupés dans *Book of Haikus* en dehors de leur contexte textuel original. Dans le premier et le deuxième haïku, Kerouac se sert de l'eau (l'océan ou la pluie) pour explorer ce qu'il est et l'idée de la multitude des personnalités. Le premier haïku répond en quelque sorte à la question « Qui es-tu? ». Il répond : je suis ce gobelet d'eau pris au hasard dans l'océan. Il tente aussi de réfléchir sur le fait que l'être en tant qu'individu n'est qu'une part de

l'immensité de l'océan, qu'une part de l'infinité de l'univers. Il y a de plus un côté arbitraire dans ce qui le définit lorsqu'il invite à prendre une quantité d'eau de la vastitude de la mer pour trouver et dire ce qu'il est. Le haïku joue sur la simplicité, tout de même étrange, de cette affirmation. Ce haïku traduit un seul présent, un seul mouvement : prendre de l'eau de la mer. Cependant, en ces trois vers, Kerouac parvient à condenser une pensée de l'individu à forte tendance bouddhiste. Pour en proposer une interprétation, il faut nécessairement donner un contexte de plus au haïku : ou bien en le situant dans l'ensemble de *Some of the Dharma*, ou bien en le replaçant dans le contexte de la tradition littéraire américaine avec un Whitman qui poétisait la dissolution du *Je*, ou bien en proposant une réflexion sur la poétique de l'océan chez Kerouac, ou bien en tissant ce fragment avec d'autres fragments par tout autre moyen. Par exemple, dans le deuxième haïku cité, chaque goutte d'eau a de la personnalité et sa propre personnalité. Celui-ci vient compléter la situation du premier haïku. Si toutes les gouttes de pluie ont une personnalité et qu'elles se réunissent toutes dans l'océan, alors ces personnalités s'accumulent en un seul tout mouvant. Prendre une tasse de l'océan, c'est donc avoir une certaine « quantité » de personnalité constituant l'identité « Kerouac ». Il écrit en outre sur l'océan, selon un nouvel angle :

Useless! useless!
—heavy rain driving
Into the sea
(Kerouac 2013a, 7)

Il s'agit une nouvelle fois de la captation d'un seul moment, d'une seule image, la pluie qui tombe dans l'océan. Cette fois-ci le haïku concentre notre attention sur l'absurdité et l'inutilité de la pluie qui tombe sur la mer. Kerouac relate en outre l'absurdité de demander à l'eau pourquoi elle est mouillée. Ce haïku pourrait ainsi être entendu comme l'affirmation répondant à la question : « Pourquoi pleut-il sur l'océan? » Toutefois, la constatation du haïku se fait au présent (un seul présent) et non pas comme la réponse à une question, comme deux temps présents chronologiques.

Le troisième et le quatrième haïku de l'extrait ci-haut posent un regard similaire sur ces questions, mais en se concentrant sur la relation de soi à soi ou la relation de soi à autrui. Le troisième haïku dialogue avec lui-même, dans son propre présent. Il n'y a pas de raison particulière ou de cause de se nommer « Jack », sinon parce qu'on se pose la question du « pourquoi » elle-même. C'est ainsi que le haïku se répond à lui-même dans une perspective semblable à certaines réponses dans le zen. De la même manière, Jack se moque de l'altérité dans le quatrième haïku en s'appuyant indirectement sur ses conceptions bouddhistes de l'ego. Peu importe le sens par lequel on le prend, moi et toi, toi et moi, c'est tout le monde. L'interjection « He-he » de la troisième ligne rappelle le parler de Kerouac et pointe vers l'instant de l'énonciation. C'est le « He-he » de la moquerie qui se donne un certain air de supériorité tout en ramenant tout le monde au même problème réversible de l'altérité. Enfin, le cinquième haïku « Haiku, shmaiku » continue à jouer sur la phonétique (la perception ici de l'inscription du son) et propose une compréhension du sens du haïku pour Kerouac. Cela fait aussi penser à l'énonciation ludique de Kerouac lui-même et le haïku se place dans le présent de ce jeu langagier. Ce faisant, il précise comment il conçoit le haïku : ce petit poème est une investigation sur l'incompréhension véhiculée par la présupposition d'une intention de la réalité. D'ailleurs, cette intention est « perçue » au moment où le poète ou l'écrivain contemple la nature, c'est à ce moment qu'il cherche à comprendre ce qui se produit sous ses yeux. Dans un grand nombre de haïkus, Kerouac prête une intention à la nature afin d'expérimenter différentes formes de haïkus, différentes possibilités du haïku. D'ailleurs, en ce sens, il se place très proche des poètes de la tradition japonaise prêtant aussi des intentions à la nature qui les entoure, les habite et les environne. Dans l'article « Zen and Haiku », Suzuki donne quelques exemples de haïku et l'on constate combien le haïku représentant la nature, ici un singe, invite à en proposer un contexte :

(2) A monkey soaked in rain:

*First winter rain:
The monkey also seems to wish
For a little straw cloak.*

In his traveling through the mountain paths, Basho must have observed a little monkey sitting on a branch thoroughly wet with the cold rain. The pitiful sight moved Basho's tender heart, but I like to feel here something deeper than mere sentimentalism. A poet of loneliness, though he himself is somewhat like the monkey wishing for a rain cloak, has full appreciation for the approach of the dreary chilly winter foretold by the drenching showers.
(D. T. Suzuki 1991, 232)

Suzuki propose ainsi le contexte précis à partir duquel Bashô aurait écrit ce haïku. Il l'imagine à marcher sur un chemin de montagne où il aurait rencontré un singe. Déjà ici, il présuppose le présent du poète lors de la rencontre avec la scène du haïku. Ensuite, il présuppose l'intention du singe, qui semble souhaiter un manteau contre le froid. Enfin, Suzuki ramène cette intention au poète lui-même et à la solitude. Toute cette démarche interprétative est rendue possible à partir du petit haïku dans toute sa brièveté, bien que le poète n'écrive pas explicitement qu'il souhaite un manteau et dit même que le singe « semble » vouloir un manteau. En effet, tout est environné d'évocations et d'impressions, mais dans une grande clarté et avec une parfaite simplicité. De son côté, Kerouac réfléchit et évoque l'intention aussi à partir de différents animaux :

[1.] The tree looks
 like a dog
Barking at Heaven
(Kerouac 2013a, 3)

[2.] Bee, why are you
 staring at me?
I'm not a flower!
(2013a, 15)

[3.] Seven birds in a tree
 looking
In every direction
(2013a, 34)

Les haïkus de Kerouac évoquent eux aussi une sorte d'intention de la nature, une personnification de la nature, non pas seulement à l'image de l'humain, non pas une humanisation de la nature, un

anthropomorphisme, mais aussi la vision de la nature à partir d'elle-même, comme cet arbre qui ressemble à un chien aboyant face au Paradis. La comparaison entre l'arbre et le chien prend son sens dans leur union devant le Paradis. Ainsi, Kerouac anime la flore par la faune, il donne l'intention de japper à l'arbre. Le deuxième haïku est le moins équivoque en la matière. Par le haïku, Kerouac pose encore une intention à l'abeille : elle le regarde. Il se demande pourquoi elle le regarde s'il n'est pas une fleur. Dans ce cas, l'intérêt du haïku vient de ce que Kerouac s'adresse directement à l'abeille, ce qui expose bien le fait que le poème s'appuie sur l'instant où le poète regarde l'abeille. De plus, il lui pose une question comme si elle pouvait lui proposer une réponse. Il veut directement dialoguer avec l'abeille. Le dernier haïku, le troisième de la citation, est encore une façon alternative de penser le haïku selon la présupposition de l'intention et l'évocation de perspectives. Cette fois-ci de façon plus subtile et difficile, il évoque un certain nombre d'oiseaux regardant dans toutes les directions. Le groupe d'oiseaux devient une sorte d'entité intentionnelle couvrant par le regard toutes les directions, toutes les perspectives possibles. Ils forment un tout naturel dans leur singularité. Kerouac puise ici abondamment dans la tradition du haïku en se servant de la nature pour évoquer une réalisation soudaine. De plus, ce n'est pas seulement le monde de la faune qui est représenté. C'est tout l'univers de la nature. Comme dans le haïku où il dit ne pas savoir l'intention de la réalité, la nature elle-même devient le monde à représenter pour s'interroger sur le mystère de l'intention. À partir de ces pops, ces petits poèmes de trois lignes, on peut entamer une réflexion, et, comme Suzuki devant les haïkus de Bashô, réfléchir à leur contexte et leur problématique. Or, la relation entre la forme brève et la prose est une autre perspective qui fait envisager la place du présent dans la trame textuelle en relation avec l'œuvre littéraire. La mise en contraste des deux formes, dans leur imbrication, permet d'approfondir ce qui a déjà été entamé jusqu'ici.

Une nouvelle fois, pour illustrer ce point, on peut revenir à un exemple tiré de *Book of Haikus*, que Weinreich a extrait d'un roman, *Desolation Angels*. On retrouve notamment ce haïku :

Aurora Borealis
 over Hozomeen—
The void is stiller
(Kerouac 2013a, 88)

Seul, c'est-à-dire sans la prose qui l'encadre dans le roman, ce haïku pointe vers une signification dont le contexte premier est assez simple. Il s'agit d'une aurore boréale au-dessus de la montagne Hozomeen. L'apparition de l'aurore boréale donne l'impression que la montagne est plus immobile, plus calme. En fait, ce n'est pas la montagne, mais le vide qui s'approfondit dans son immobilité face à l'aurore, la montagne représentant une présence immobile vide. La différence entre ce haïku et les haïkus de tradition japonaise réside notamment dans l'emploi d'un terme abstrait tel que le « vide ». On avait déjà croisé celui de « Paradis » plus haut dans le haïku sur l'arbre qui ressemble à un chien jappant contre le Paradis. Il est bien rare de rencontrer des abstractions dans les haïkus japonais. Transplanté dans l'œuvre de Kerouac, le haïku peut représenter différents termes faisant appel à une abstraction comme celle du vide. Cependant, par ce « vide », Kerouac ne se trouve pas si loin des origines japonaises puisqu'il s'agit d'une notion très présente dans le bouddhisme zen. Kerouac dédie d'ailleurs ce haïku à Gary Snyder, adepte du zen. C'est précisément dans une cabane au sommet de Desolation Peak pour surveiller les feux de forêt, en réponse à la proposition de Gary Snyder, qu'il écrit ce haïku isolé du monde. Dans *Desolation Angels*, le roman donne les contours et le relief du haïku dans les premières pages du livre :

But O God I'm bored! But is Hozomeen bored? And I'm sick of words and explanations.
Is Hozomeen?

Aurora Borealis
 over Hozomeen—
The void is stiller

—Even Hozomeen'll crack and fall apart, nothing lasts, it is only a faring-in-that-which-everything-is, a passing-through, that's what's going on [...]
(Kerouac 1995a, 5)

Ici Kerouac commence à s'interroger, pris d'ennui dans sa cabine, à regarder le mont Hozomeen. Le haïku est encadré de son contexte, non pas seulement de la scène de la représentation narrative, mais en outre du contexte discursif où Kerouac commence à se questionner face à Hozomeen et lui prête des intentions (de l'ennui et de l'exaspération). Il se demande si la montagne vit aussi de l'ennui. Il se dit même lassé des mots et des explications et il se retourne une nouvelle fois vers la montagne pour savoir si elle aussi vit la même chose. À ce moment, épuisé des mots, il compose le haïku et l'intercale dans la prose du texte. Fait de mots, le haïku se distingue néanmoins de la prose de ce passage-ci, car il tranche avec le doute et la lassitude qui hante Kerouac : le haïku affirme et constate, il marque un étonnement qui dissout le scepticisme antérieur de Kerouac et ouvre le dévoilement de sa vision du monde. Ce dernier poursuit en effet son questionnement après le haïku en confrontant la montagne Hozomeen à sa conception bouddhiste de l'impermanence. Comme toute chose, un jour, même la montagne disparaîtra. Il présente du même coup dans son propre vocabulaire cette conception : « a faring-in-that-which-everything-is », « a passing-through ». Il s'agit d'une traversée à travers tout ce qui est, une traversée vécue tant par la montagne que par Kerouac. La montagne se retrouve aussi dans ce processus universel de la nature qui traverse toute chose. Cependant, comme lorsqu'il s'interroge dans le « Haiku shmaïku » précédent, l'intention de cette nature lui reste inconnue, même s'il présuppose tout de même cette intention que la nature semble parfois s'adresser à lui. En ce sens, dans son roman *Big Sur*, qui raconte le va-et-vient entre sa vie mondaine tardive et son retrait du monde, Kerouac parvient au moment où la réalité autour de lui paraît se mettre à lui parler. Dans cette logique de la « traversée de toute chose qui est », après avoir composé un petit haïku pendant qu'il prend le thé,

il paraît atteindre un moment de délire et de folie, peut-être issu du *delirium tremens*, où le monde devient fort bavard : « Everything is the same, the fog says “We are fog and we fly by dissolving like ephemera,” and the leaves say “We are leaves and we jiggle in the wind, that’s all, we come and go, grow and fall” » (Kerouac 2011a, 29-30) En plus, le sac de papier, l’arbre, l’homme, le sable, le ciel vide et l’azur, tous se mettent à s’affirmer en chœurs successifs (Kerouac 2011a, 30). La nature s’anime et devient langage, à la manière de ce poème « Sea », où Kerouac transforme le son de la mer en paroles et en poème, au même moment, à Big Sur, au chevet du Pacifique. Dans le roman *Big Sur*, l’écrivain ne fait pas abondamment usage de la brièveté littéraire, il s’agit avant tout d’un roman écrit en prose. Néanmoins, placé en annexe à la fin du roman, le poème « “Sea” : Sound of Pacific Ocean at Big Sur » montre bien que Kerouac pensait aussi encore à partir de la brièveté (2011a, 189-212). Chaque son de vague se traduisant par une tentative de transformation en mots ou en vers, le langage se fragmente comme les nombreuses vagues de la mer se détachant les unes des autres, pendant que les oiseaux chantent et que le vent souffle entre les rochers.

On trouve en outre cette imbrication de la prose et des haïkus, comme le creux des vagues et leur sommet, de l’une à l’autre, au sein même de la tradition poétique japonaise. Évidemment, Kerouac n’est pas le premier à enchaîner prose et poésie à l’intérieur d’un roman. Cependant, à partir de cette perspective particulière de la brièveté littéraire et de son contexte textuel, on comprend mieux ce qui est en jeu dans son œuvre. L’origine même des haïkus provient de poèmes enchaînés les uns aux autres que l’on appelait *renga*, « poèmes liés », qui étaient un mélange entre des *tankas* (de courts poèmes) et ce qui allait devenir des *haikai*, des haïkus (Hoffmann 1986, 15). Ensuite, une fois que le haïku se détacha du *tanka* et devint une forme en soi, Bashô lui-même écrivit des textes oscillants entre prose et haïku. L’un des plus beaux textes de ce genre est son *The Narrow Road to the Deep North*. Lui aussi adepte de traversée des chemins et de pèlerinage, Bashô voyageait un peu partout au Japon. Déjà âgé, dans un périple vers le nord du Japon, région reculée

à son époque, il entreprend un voyage et écrit le récit de son cheminement sur la route étroite du Grand Nord. Une scène de l'histoire raconte la séparation de Bashô et de son compagnon de voyage, aussi poète :

My companion, Sora, was seized with an incurable pain in his stomach. So he decided to hurry, all by himself, to his relatives in the village of Nagashima in the province of Ise. As he said good-bye, he wrote:

No matter where I fall
On the road
Fall with I to be buried
Among flowering bush-clovers.

I felt deeply in my heart both the sorrow of one that goes and the grief of one that remains, just as a solitary bird separated from his flock in dark clouds, and wrote in answer:

From this day forth, alas,
The dew-drops shall wash away
The letters on my hat
Saying 'A party of two'.
(Bashô 2020, 98-99)

Dans *The Narrow to the Deep North*, Bashô alterne entre prose et haïku, soit en s'arrêtant sur le chemin et décrivant ce qui se passe sur le moment, soit en décrivant un événement de la nature. La trame narrative est ainsi entrecoupée de haïkus. Ici la scène pointe directement vers le fait que les deux hommes sont des poètes et qu'ils s'expriment et dialoguent ensemble par les haïkus. Sora est malade et quitte Bashô en lui proposant un haïku qui vient traduire un souhait pour sa mort, et Bashô offre un autre haïku en réponse. Il retrouve par la suite un autre haïku laissé par son compagnon en chemin qui exprime ce qu'il faisait la veille dans le même temple où Bashô s'arrête le lendemain, à une nuit de distance (2020, 99). Les haïkus sont donc des moments textuels où les deux poètes cherchent à rendre compte d'un sentiment insaisissable du moment, qui ne peut être traduit dans la prose de la trame narrative du récit.

Pour Kerouac, le mélange entre la prose et le haïku dans le roman, étant donné notamment l'évolution de la forme romanesque, devient plus complexe, mais suit la même logique temporelle

selon laquelle il lie le haïku à la soudaineté imprévisible du moment présent. Son questionnement face au mont Hozomeen était d'ailleurs de cet ordre. Entre son doute et sa vision du monde vient s'insérer le haïku qui perce la prose et ponctue la prose à la manière de l'aurore boréale qui approfondit la montagne, si on prend pour un instant la prose pour la montagne et l'aurore boréale pour le haïku. C'est le haïku que Kerouac compose entre deux chemins, au sommet de la montagne.

Cela concerne en dernière analyse la question du chemin telle qu'elle s'est présentée à travers le parcours de la thèse. La brièveté littéraire constitue un enjeu important pour comprendre comment le spirituel et le littéraire parviennent à s'articuler ensemble dans l'œuvre de Kerouac. Par son œuvre, en particulier par la trame romanesque de son œuvre, l'écrivain façonne les différents présents qui ponctuent sa quête spirituelle qui ne peut être vécue autrement qu'à travers l'« instant » impermanent et imprévisible du présent, dans le mouvement lui-même du processus, du chemin. Toutefois, on s'en doute, avec l'argumentaire que cette thèse met de l'avant, ce n'est pas seulement la question du chemin littéral, comme chez Bashô et Sora qui écrivent et laissent des haïkus sur le chemin, mais c'est surtout le problème du cheminement du texte lui-même. D'ailleurs, on pourrait ajouter que Bashô et Sora se mettent en chemin pour écrire et non l'inverse. Ils ne font pas qu'écrire le chemin, sur le chemin, le chemin leur sert en outre à écrire. De son côté, Kerouac n'est pas en chemin dans *Desolation Angels*, du moins pas au début du roman où il écrit ce haïku. Il reste un moment au sommet de la montagne. Mais sa « littérature » est en chemin, elle relie par des fils de prose les points de présent, car le présent est un point invisible d'éternité. La prose le rend en quelque sorte visible, par le contraste et par le contexte, puisque personne ne peut voir l'éternité.

La route dans le haïku et la voie de la brièveté

On retrouve enfin, dans *Book of Haikus*, cet autre pop, qui est intéressant tant par son thème et sa problématique (qui traverse la présente thèse) que par le contexte plus spécifique de sa composition. Il se lit comme suit :

Or, walking the same or different
paths
The moon follows each
(Kerouac 2013a, 66)

Le déracinement du haïku de son contexte textuel premier n'est pas sans causer ici une certaine confusion par rapport à son articulation. Il est difficile de comprendre la présence du « Or » au début du poème sans l'ensemble textuel de *Some of the Dharma*, où Weinreich trouve ce haïku. Le transfert dans le recueil *Book of Haikus* a produit ici un résultat malheureux dont on ne peut être conscient si on n'a pas lu le passage de *Some of the Dharma* aussi. Dans le grand carnet spirituel, le haïku se juxtapose à un petit poème introductif, formant une sorte de *renga*, de liaison de poèmes :

Two men walk away
The sun follows each one
Two men walk together
The sun follows anyway

Or, Walking the same or different
paths
The moon follows each (a POP)
(Kerouac 1997, 344-45)

On voit beaucoup plus clairement le rôle du « Or » en début de haïku. Il relie le haïku à ce qui le précède. Après le poème sur les hommes sur le chemin et le soleil qui les suit, qu'ils soient ensemble ou séparés, le second poème, cette fois sous la forme d'un haïku, complète la réflexion en indiquant de manière plus générale que la lune nous suit que nous marchions le même chemin ou des chemins différents. Le « Or » devient presque une note extratextuelle de Kerouac à lui-

même, précisant ce poème « ou » celui-ci, les deux poèmes devenant deux exercices littéraires traduisant à peu près la même réalité. L'ajout du « Pop » entre parenthèses à la fin du haïku montre également qu'il s'agit d'une pratique de la forme Pop, de la forme du haïku américain selon Kerouac. Le fait que Kerouac doive ajouter cette mention paraît affaiblir le poème, du moins cela fait réaliser que dans ce cas, il s'agit d'un pop, tandis que dans l'autre, d'un simple poème de quatre vers. Ainsi, ce pop n'est pas autonome et quelque peu boiteux. Il ne se suffit pas à lui-même et doit être précédé de l'autre poème pour être bien compris. Le premier poème constitue son contexte. Il reste aussi nébuleux d'interpréter le « each » à la fin du pop si l'on ne possède pas l'autre poème, étant donné que c'est lui qui introduit les deux hommes. Toutefois, il se pourrait bien que la lune suive les chemins, chacun des chemins eux-mêmes. Alors, le pop aurait un certain sens *évocatif* autonome. Dans tous les cas, ce pop présente une réflexion qui interpelle le chemin dont il a été amplement question dans la thèse et il est de mise d'approfondir cette perspective, peu importe la qualité du haïku. Que ce soit la lune ou le soleil, l'astre en question suit toujours le chemin, peu importe où l'on se trouve sur le chemin, peu importe que ce soient des chemins différents (divergents) ou le même chemin. Il y a cette présence constante qui éclaire la route. Cette scène fait aussi appel à l'expérience vécue. Quand on marche ou on se promène en voiture la nuit, la lune semble toujours nous suivre, dès qu'on la contemple, presque comme si elle avait une intention, presque comme si elle nous voyait, qu'elle nous regardait comme l'abeille de Kerouac. Transposé dans le questionnement temporel du présent chapitre, ce serait dire qu'il s'agit d'une figure du présent. Sur le chemin du passé au futur, sur la trame temporelle de la vie de l'œuvre de Kerouac, la lune comme le présent se trouve toujours présente et éclaire son chemin. Cette représentation diffère de ce que le poète Robert Frost envisage dans son célèbre poème « The Road Not Taken » :

[...]
Yet knowing how way leads on to way,
I doubted if I should ever come back.

I shall be telling this with a sigh
Somewhere ages and ages hence:
Two roads diverged in a wood, and I –
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference.
(Frost s. d.)

Ici la voie mène à la voie, mais le poète ne prend qu'un chemin et il n'y a pas de présence constante, d'astre dans le ciel. Dans le labyrinthe des nombreux sentiers, le poème nous place devant la difficulté de la décision lorsque nous nous retrouvons à la croisée des chemins. Une fois dans une voie, il est difficile de faire marche arrière, sauf en prenant une nouvelle voie. Frost invite à prendre le chemin vers l'inconnu, ou du moins raconte son propre choix de suivre cette piste vers l'inconnu. Contrairement à Kerouac, qui présente une réflexion relativement abstraite et simple, Frost déploie une trame narrative au cours de son poème, fait d'évocations et de contextualisations. La finale du poème, reproduite dans l'extrait ici, place aussi le poème dans le passé : le poète a déjà décidé quelle route prendre et cela a fait toute la différence de prendre le chemin le moins emprunté ; le poète paraît témoigner en connaissance de cause. Le haïku de Kerouac, ne mentionnant pas de temporalité précise, nous place au présent du poème. Le présent du poème nous suit comme la lune dans ce dernier, articulé en contraste avec le soleil dans l'œuvre, par le poème qui le précède. Cependant, tant chez Kerouac que chez Frost, le chemin est traversé et habité. Il y a quelqu'un sur le chemin, il y a la possibilité de perspectives, soit par les nombreuses croisées de chemin ou par toutes les personnes qui traversent le chemin, qui sont suivies par les astres, le soleil et la lune. C'est Bashô toutefois qui marque en quelque sorte la limite figurative de cette poétique de la voie avec l'un de ses plus célèbres haïkus :

No one
Walks along this path
This autumn evening
(Low 2013, 54)

Tout simple qu'il soit avec une brièveté exemplaire, ce haïku décrit le plus directement possible la question de la voie. Qui est ce « No one »? Même s'il n'y a personne, est-ce que le chemin, la voie est là? Quand le chemin n'est pas traversé, y a-t-il toujours un chemin? Le haïku semble répondre par l'affirmative. Bien qu'il n'y ait personne sur le chemin en cette soirée d'automne, le chemin est là ; il y a une présence, un présent. L'absence relève tout de même de la présence, mais qu'est-ce que cette présence exactement? Est-ce seulement le poète qui constate qu'il n'y a personne qui marche sur le chemin? Lui-même, n'est-il pas sur le chemin pour constater qu'il n'y a personne sur celui-ci? Pour reformuler avec les termes de Kerouac, la lune continue-t-elle à éclairer et suivre les chemins quand il n'y a personne? On constate tous les questionnements possibles par ce petit haïku selon le contexte et le présent dans lequel on le place et on le cadre.

Tous les haïkus, par leur perspective sur le présent invisible et insaisissable, sont comme des haïkus de mort, comme si on s'apprêtait à mourir, et ils ouvrent diverses perspectives sur la vie.

On the sidewalk
A dead baby bird
For the ants
(Kerouac 2013a, 118)

Bashô affirmait même que tous ses poèmes pouvaient être considérés comme des poèmes de mort, comme on le relate dans le recueil *Japanese Death Poems* (Hoffmann 1998, 144). Il composa un dernier poème sur son lit de mort, comme on le pratiquait dans la tradition japonaise chez les moines bouddhistes et les compositeurs de haïkus.

On a journey, ill :
my dream goes wandering
over withered fields
(Hoffmann 1998, 143)

La brièveté littéraire est un point mort, un *blindspot*, un point d'ombre, au sein de la prose, si elle est imbriquée dans un roman. Laisser à elle-même, seule, la brièveté littéraire s'autosuffit et

éclaire ce qui l'entoure, présente son propre présent autonome. Si une forme est plutôt imbriquée au sein de la prose romanesque, elle perd de son autonomie, mais au profit de la liaison entre ces différents présents de la brièveté. Au contraire, dans les recueils de poèmes et de haïkus, l'idée est justement de recueillir, mais il n'y a pas de prose qui les tisse entre eux, autrement que par l'ajout, parfois, d'une introduction qui donne un certain contexte à l'ouvrage entier. Les différentes formes brèves peuvent devenir le contexte les unes des autres, mais il n'y a pas de prose pour élaborer davantage ce contexte, pour colmater les failles dans les différents présents juxtaposés. Dans son *Scripture of the Golden Eternity*, Kerouac s'emploie encore une fois à exercer la brièveté littéraire. Contrairement aux nombreux sutras de la tradition, où un contexte figuratif et une certaine trame narrative minimale encadrent les paroles du Bouddha, Kerouac opte plutôt pour une brièveté poétique, allant du koan au poème de plus grande dimension, recueilli et numéroté de 1 à 66. Au long du petit recueil de poèmes, il cherche à faire comprendre ce qu'il entend par « golden eternity », une conception qu'il a inventée au fort de son exploration littéraire du bouddhisme. Il est remarquable, par contraste, de constater que le passage le plus long, tendant vers de la prose et offrant un certain contexte à toutes ses affirmations sibyllines et poétiques sur la « golden eternity », déroge quelque peu de l'usage de la brièveté littéraire. C'est à ce moment qu'il donne le cadre à partir duquel il serait possible de lire le reste du texte, au poème #64, l'une des dernières occurrences de *Scripture of the Golden Eternity* :

I was smelling flowers in the yard, and when I stood up I took a deep breath and the blood all rushed to my brain and I woke up dead on my back in the grass. I had apparently fainted, or died, for about sixty seconds. [...] The "golden" came from the sun in my eyelids, and the "eternity" from my sudden instant realization as I woke up that I had just been where it all came from and where it was all returning, the everlasting So, and so never coming or going; therefore I call it the golden eternity but you can call it anything you want. (Kerouac 1994c, 59-60)

Au contraire du reste du recueil, où Kerouac évoque la « golden eternity » par différentes figures, métaphores et énigmes, il donne ici une forme concrète à cette conception. Elle serait née d'un

moment où il aurait perdu conscience et serait soudainement revenu à lui. Le terme « golden » ne réfère qu'à la lumière du soleil dans ses paupières, tandis que celui d'« eternity » viendrait de sa réalisation soudaine qu'il allait d'où il venait et que tout provenait du même endroit, de la même éternité. Mais puisque le nom importe peu, comme il l'affirme, on pourrait tout aussi bien appeler cette « golden eternity » le présent. Le présent est l'éternité d'or, du moins c'est l'éternité dorée de l'œuvre de Kerouac, sa pierre de touche. C'est à partir de cette conception temporelle qu'il forge à la fois sa prose et tous les fragments produits sous l'impulsion de la brièveté littéraire. La voie de cette brièveté parcourt toute son œuvre en creusant autant de présents insaisissables. Dès son enfance, Kerouac fit l'expérience de ce présent dans toute sa soudaineté, son impermanence et sa constance invisible. Dans *Visions of Gerard*, il raconte combien ce temps au chevet de son frère fit éclater les frontières de son être jusqu'à rendre indistincte les limites entre son propre sujet et celui de son frère : « For the first four years of my life, while he lived, I was not Ti Jean Duluo, I was Gerard, the world was his face, the flower of his face, the pale stooped disposition, the heartbreakingness and the holiness and his teaching of tenderness to me [...] » (Kerouac 1991, 2). La vision de son passé lointain contient en fait cette perspective toute singulière que nous avons retrouvée dans les différents haïkus étudiés dans ce chapitre. La distinction entre lui et son frère, comme dans les haïkus la distinction entre la nature et le poète, perd de son imperméabilité, il y a une porosité épistémologique. Kerouac est Gerald dans cet univers, l'univers entier est le visage de son frère. Cette vision du monde, cette possibilité de renversement de l'ordre épistémologique habituel s'appuie sur la présupposition d'un présent éternel et le roman se terminera justement avec un bref poème, sous la forme d'une prière, qui résume aussi bien qu'un haïku la pensée du temps présente dans l'œuvre de Kerouac :

THE END

Sometime in the same

night that's everywhere
the same right now
and forevermore
amen
(Kerouac 1991, 130)

Cette prière arrive à la fin du roman, après la fin du roman, comme le montre l'extrait. Après avoir déclaré le récit terminé, Kerouac ajoute ce court poème qui résume admirablement sa démarche littéraire. C'est la brièveté littéraire qui scelle le roman, comme si toute l'histoire de *Visions of Gerard* pouvait être immortalisée par ce court poème traduisant l'essentiel : c'est à jamais le même maintenant et le même ici pour toujours et partout. Ce même maintenant est l'impermanence elle-même. La brièveté, dans sa forme littéraire, va puiser dans cette source inépuisable du présent, éternelle en son impermanence. La brièveté montre son impermanence, tandis que la prose expose la présupposition de son éternité. Chez Kerouac, on a accordé énormément d'attention à la question de la prose continue et spontanée, sans toujours mesurer l'apport considérable de sa pratique de la brièveté littéraire pour l'élaboration de son œuvre. Ce changement de perspective de lecture produit un revirement important dans la façon de penser l'œuvre littéraire de Kerouac. La prose de Kerouac était en effet une grande autoroute qu'il écrivait à toute vitesse, mais c'était plus encore une manière de réseauter tous les présents fragmentés de sa quête spirituelle de l'éternité.

Celle-ci se termine pourtant par le bref amen, qui résonne à la fin du poème. Ce qui doit continuer pour toujours, cette même nuit, ce même maintenant, s'achève paradoxalement avec le « amen » de la prière, de l'assentiment sacré, qui conclue à la manière d'un « ainsi soit-il ». Avec grande brièveté, l'éternité transparait à travers un seul mot. Il s'agit notamment du mot de la tradition biblique et des prières. Selon la perspective véhiculée, il donne le dernier mot de manière ambiguë, mais cela n'est pas sans valeur et sans signification. Au contraire, comme les vers qui précèdent le « amen » l'articulent, en exprimant la transcendance dans l'espace et le temps, l'infini parvient à transparaître dans le fini et l'éternité peut donc aussi être en un instant, en un seul mot,

en un *amen*. Au livre #9 de *Some of the Dharma*, Kerouac offre aussi une occurrence de ce poème spirituel se terminant par le *amen* :

Prayer
I bless you, all living
things; I bless you
in the endless past,
I bless you in the
endless present, I
bless you in
the endless future
Amen
(Kerouac 1997, 363)

La forme de ce poème est donc fort semblable à celle de *Visions of Gerard* : le passé, le présent et l'avenir, dans leur « incessance » laïque et profane, se concluent par le mot sacré. Il s'agit aussi du premier des quatre vœux du bouddhisme zen : tous les êtres sans nombre, je fais vœu de libérer. On peut d'ailleurs envisager les poèmes de Kerouac comme des vœux littéraires et personnels, plutôt que des prières sacrées. La différence entre le poème de *Visions of Gerard* et celui de *Some of the Dharma* réside en ce que l'un est précédé d'un texte en prose, tandis que l'autre se retrouve dans un carnet de notes et de fragments, qui lui ont permis de guider son esprit. Ainsi, dans le premier cas, le poème donne une nouvelle perspective sur le récit qui le précède, il se trouve « attaché » à la prose et par celle-ci ; il donne à voir la conception de la transcendance et de l'éternité qui sous-tend le récit des visions de son frère Gérard. Dans le cas du poème de *Some of the Dharma*, le fragment est un parmi tant d'autres. Il s'éclaire cependant de la petite note qui le précède : « Nirvana is Ti Jean / .. is here and now, bleak me now » (Kerouac 1997, 363) Au livre précédent, il écrivait encore : « T'I..... Chinese word for Tathata, Thatness.... T'I JEAN (!) » (Kerouac 1997, 341) Le chemin de l'écrit est des plus visible dans cette dernière occurrence, ce qui fait voir comment l'écrivain veut se mettre en lien avec la nature des choses par la langue chinoise qui est au fondement du bouddhisme zen. Par la relation et le cheminement des langues, par ce tout

petit mot de son enfance, contraction du « petit » Jean qu'il était, peut être exprimée la choséité même des choses. La plus brève des syllabes de son nom porte la traversée même de sa grande quête de l'écriture.

Conclusion

Il était question dans cette thèse de plusieurs acceptations de ce que l'on entend par « chemin » de l'écrit et de la quête spirituelle de celui-ci dans l'œuvre de Jack Kerouac. Qu'est-ce que ce chemin littéraire? Qu'est-ce que la voie spirituelle guidée par le chemin de l'écrit? Ce questionnement n'a pas de début et n'a pas de fin par sa nature même puisqu'il ne peut être résolu que par la pratique de l'écriture et de la lecture. Je ne prétends pas avec cette thèse lui avoir donné une solution définitive ; on sait où ces solutions mènent. Cependant, il apparaît clairement qu'il s'agit d'une investigation qui ouvre un grand champ de possibles pour penser Kerouac, la Beat generation, la littérature et ce qui les transcende à travers l'ambiguïté de leur réalité *hic et nunc*, ainsi que dans l'après-coup de la constitution du corpus des écrits littéraires, en leur décalage inévitable à travers l'acte d'écrire et de lire. Les hypothèses soutenues dans la thèse portent un certain nombre d'implications, de conséquences et de réflexions qu'il est maintenant possible d'interroger en fin de parcours, après avoir traversé quelques fois les enjeux de cette problématique.

Notamment, pour les mélomanes littéraires, une question continue toujours de résonner à ce jour, en lien avec mon propos : combien de chemins doit-on traverser pour être appelé un « humain »? Bob Dylan prit admirablement le relais de Kerouac avec sa chanson « *Blowing in the Wind* ». Mais est-ce vraiment le *nombre* de chemins qui fait l'être humain? La chanson laisse plutôt entendre en filigrane qu'on n'aura jamais assez parcouru de chemins pour être appelé un « humain ». Le maître zen Albert Low titrait quant à lui l'un de ses livres de commentaires sur le *Mumonkan*, le célèbre recueil de koans dont il a été question au chapitre IV, par cette affirmation à l'autre bout du spectre : « Je ne suis pas un être humain » (Low 1996). Il ne se demande pas

comment être humain, il tranche qu'il ne l'est pas, inspiré par un des koans (1996, 59). Autrement dit, avant même d'avoir parcouru ces chemins, que sommes-nous, qui suis-je? Le zen questionne ainsi : quel est votre visage avant que vos parents soient nés? En d'autres mots, il y a encore un chemin quand il n'y a pas ou plus de chemin, c'est-à-dire la réponse, chante Dylan, souffle dans le vent. Ces manières de réponse, que j'imbrique ici les unes dans les autres pour montrer la croisée possible des chemins, font écho aux différentes voies que j'ai analysées dans les quatre chapitres. Contrairement à l'écriture, le vent et la voie spirituelle (notamment dans le taoïsme et le bouddhisme zen) ne laissent pas de trace sur leur chemin, à moins de se transformer en orage, en rafale, ou encore de faire des sillons dans le sable et la poussière. Une nouvelle fois, on peut se demander de quelle « road » exactement parle Dylan au premier vers de la chanson « Blowing in the Wind », dans le sillage de Kerouac. Il faudrait en ce sens porter encore plus attention au syntagme « walk down » plutôt qu'au « How many roads ». Ce déplacement de la perspective ouvre l'horizon. Tous ces chemins permettent de marcher, de se déplacer. Chacune de ces routes représente un cheminement. Le problème est alors de savoir pourquoi à chaque fois qu'on prend une nouvelle route ce cheminement ne mène nulle part? C'est l'un des sous-entendus de la chanson. Pourquoi faut-il accumuler les chemins avant d'être appelé « humain »? Qu'est-ce qui empêche la découverte d'une issue sur la route elle-même et non en sa fin fantasmée, toujours projetée vers l'avant? Dans les termes de la thèse, on traduira ce questionnement comme suit : qu'est-ce qui pousse Kerouac à multiplier les chemins de son écriture? La réponse se trouve dans la manière même qu'il articule son écriture et contre quoi il dirige son écriture, notamment ce qui bloque selon lui l'expression de sa libre spontanéité et de l'atteinte de l'extase, de la fusion entre lui et la réalité, du moment où il n'y aurait plus de décalage. Ces censures, ces mises en tension, ces inhibitions, ces défenses, ces résistances, empêchant la vie de se déployer comme l'instant précieux d'un processus cheminant et non comme le commencement ou la fin d'un chemin, portent en elles la

puissante sensation obscure qu'il n'y a aucune issue possible, et elles mènent à l'angoisse, au désespoir, à la dépression et au suicide. Or, malgré qu'elles se condensent dans l'imaginaire comme une sorte de blocage ou d'obstacle sur la voie, elles sont toutes, sans exception, des occasions de prendre la voie, de voir que nous sommes sur une voie, que nous sommes la voie, là où nous sommes. Selon cette perspective, le premier couplet de la chanson de Dylan, suivi du fameux refrain donnant son titre, exprime à la fois un doute et une confiance indéfectibles, qui vont de pair. Les deux aspects du nombre de chemins et du cheminement lui-même, ainsi que la question et la réponse, sont intimement liés : tous ces chemins ont dû en effet être traversés, ont été l'occasion d'une traversée ; le refrain ne donne pas la réponse sur le même plan que la question, mais le vent est bien la réalité même du mouvement auquel fait appel cette question. C'est la marche, la course, la navigation, le parcours sur ces sentiers invisibles qui fait de cette accumulation de routes sa valeur ou son échec. Connaître les routes menant à destination sans les avoir empruntées ne sert strictement à rien, du point de vue de l'expérience intérieure et littéraire. Qu'en est-il alors du chemin de ces chansons et de l'écriture, de manière plus générale?

Dans le documentaire *No Direction Home*, Dylan dit avoir écrit la chanson en une dizaine de minutes (Scorcese 2005); il y aurait eu une spontanéité notable dans l'effort de composition. De son côté, lors de l'une des dernières entrevues qu'il a donnée avant de mourir, Léonard Cohen relate une différence importante entre lui et Dylan dans la composition des chansons. Pour Cohen, l'écriture d'une chanson comme « Hallelujah » prenait de nombreuses années et s'écrivait au compte-gouttes, plutôt que d'un seul jet sur le coin d'une table, sur un essuie-tout. On peut voir dans le contraste entre les deux chanteurs, héritiers de Kerouac en tant que créateurs de chemins, deux approches de l'écriture qui symbolisent les différents mouvements de l'écrit. Dylan pensait en musicien et composait ses textes pour en faire des chansons, tandis que Cohen réfléchissait plutôt en littéraire et faisait par ailleurs des chansons, quoi qu'on en déduise de l'attribution du prix

Nobel de 2016. Cohen a en outre indiqué dans une entrevue qu'il ne composait pas de la même manière un texte qui allait devenir une chanson et un autre qui deviendrait un poème (« La prophétie de la catastrophe » 1992). Ils avaient donc un rythme d'écriture fort différent et Cohen se plaisait à le soulever en entrevue, rappelant qu'il y a deux clans d'écrivain, ceux qui écrivent spontanément d'un seul jet et ceux qui écrivent dans le temps, et il affirmait pour sa part appartenir au clan qui écrit lentement (Cohen 2016). Kerouac appartenait davantage au premier clan, il voulait du moins intimement appartenir au premier clan sous le signe de sa spontanéité, mais il a aussi pris le temps d'agencer l'ensemble de son œuvre en un tout. Bien qu'il soit résolument inachevé, cet ensemble, cette « somme », pour reprendre la réflexion du troisième chapitre, reste le tout de l'œuvre. L'écrivain *beat* n'a pas transmis le résultat de textes produits que dans la pure spontanéité la plus immédiate, il a aussi orchestré *a posteriori* son œuvre entière sous le signe de l'esthétique de la spontanéité et du spirituel. Dans tous les cas, cette façon de présenter les démarches de création de Dylan et Cohen, par l'héritage littéraire de Kerouac, rend explicite la quête des chemins de leur écrit, en dialogue les uns avec les autres. La valeur spirituelle tient en ce que ce chemin est sans terme, tant chez Dylan que chez Cohen. Il y a quelque chose de profondément inachevé, d'ouvert et d'indéfinissable dans leur œuvre respective. On comprend bien comment il est possible de retracer le legs de Kerouac dans ces attitudes littéraires. Un poème de Cohen, transformé en chanson sur son dernier album posthume sous le titre de « The Goal », relate la nature de cette quête, par sa dernière strophe :

No one to follow
And nothing to teach
Except that the goal
Falls short of the reach.
(Cohen 2019)

Le poème articule une idée du but qui a de nombreux échos avec la façon de penser la quête dans cette thèse, dans son rapport à l'écriture de Kerouac : personne à suivre, rien à enseigner, seulement que le but tombe hors d'atteinte. Ce seul enseignement porte une signification profonde. Par cette articulation du poème, on peut par exemple imaginer une personne qui tente d'attraper quelque chose, mais qui n'y parvient pas, n'ayant pas le bras assez long. Son but n'est pas atteint, mais elle y est presque et le désir n'en est que plus ardent et intensifié. Elle s'étire et s'étire et tente d'atteindre cet objet qui est tombé sous le divan, par tous les moyens. En ce qui concerne Kerouac, on constate que la quête devient spirituelle, car le chemin ne s'arrête jamais, malgré les tentatives, les ratages et les défaites, malgré qu'il soit impossible de faire coïncider le monde profane de l'écriture et le monde sacré du spirituel. Le but qui tombe hors d'atteinte, c'est précisément la quête, quelle que soit sa nature d'ailleurs. Cependant, de manière plus spécifique, la recherche de la voie littéraire traduit une quête spirituelle étant donné que l'écriture se déploie en chemin en se cherchant elle-même, à la manière de l'ouroboros et des cercles zen. Kerouac semble toujours tout près d'atteindre sa quête et doit se reprendre encore et toujours, car son but est hors d'atteinte. Plus encore, ce qu'il cherche à atteindre change toujours de direction, comme si on voulait attraper la base d'un arc-en-ciel. Il y a ici deux perspectives qu'on peut traduire par cette réflexion du maître Dōgen dans son *Genjokoan* : « When sailing in a boat, and only looking just towards the river bank, one has the illusion that the shore is moving. But by fixing one's gaze just on the boat itself, one will see that the boat is moving. » (Dōgen 2014, 36) Par analogie, la traversée de l'esprit avec l'écriture peut être conçue selon deux points de vue : soit à partir du chemin lui-même de l'écriture dans son mouvement constant, lorsque nous écrivons et lisons, soit à partir de la quête qui place une distance entre elle et le chemin, à travers l'œuvre. Il n'y a pas de coïncidence pérenne possible entre la quête et le chemin, mais ce décalage contient le désir même qui pousse au mouvement, qui donne l'impulsion de l'écriture. On pourrait même dire que la quête nous précède au lieu de se

situer devant soi. Les nombreuses formes littéraires qu'a explorées Kerouac témoignent de ce grand désir : faire en sorte que le littéraire devienne spirituel, voilà sa grande quête impossible. Le chemin de l'écrit en est l'expression la plus directe. La démultiplication des expérimentations littéraires, ce que j'ai appelé les exercices littéraires de l'esprit, est la tentative répétée de saisir l'insaisissable, de représenter l'irreprésentable, de dire l'indicible et d'être la réalité. Il est impossible d'être en parfaite adéquation avec ce que j'écris, mais je peux répéter sans cesse les tentatives. Voilà ce que Kerouac exprime par son œuvre. Selon cette perspective, il ne s'agit pas d'un retour au réalisme, mais bien de l'exploration de la réalité en tant que mouvement et changement constant, selon ce que le bouddhisme appelle l'impermanence et l'interdépendance de toute chose.

Ces efforts et ces essais par l'écrit ont été articulés dans les quatre chapitres de la thèse selon des perspectives différentes : à savoir la zone limitrophe des langues dans le décalage entre elles et ce qu'elles cherchent à exprimer d'inexprimable ; la tension entre le désir d'être spontané et l'impossibilité de l'être avec l'écriture ; l'explicitation de la forme inachevée à travers l'implicite de l'œuvre achevée par l'usage des notes et des fragments sous l'influence active du bouddhisme comme véhicule littéraire ; et, enfin, le rapport temporel entre la prose et la brièveté littéraire en leur imbrication via le présent ineffable et le contexte textuel. Ces axes d'analyse et de lecture permettent dans leur ensemble d'envisager pourquoi Kerouac a expérimenté avec autant de formes d'écriture. À chaque fois, semble-t-il, Kerouac devait tenter d'approfondir une autre perspective, une autre approche, une autre forme d'écriture qui serait capable de traduire ce qu'il voulait exprimer de la réalité, en remettant en question la réalité même de la réalité, à la manière des bouddhistes. *Some of the Dharma* est le texte de son corpus qui témoigne le mieux de cette attitude littéraire sous influence bouddhiste. Il s'agit du grand carnet de bord de sa quête spirituelle littéraire et on peut y lire la profusion de directions prises par son écriture pour parvenir le plus près possible de la réalisation de cette quête, mais puisqu'elle est articulée au sein de l'écrit, la quête ne peut

jamais se réaliser, sinon elle tomberait sous le signe du but et de la destination qu'on peut atteindre et prédire, et elle n'aurait plus la puissance spirituelle qui lui est propre.

Sa puissance a toutefois une contrepartie en impuissance, car il n'existe pas de puissance pure, comme il n'y a pas de spontanéité pure, en littérature. Une petite réflexion à ce sujet est nécessaire dans les dernières étapes de la traversée de cette thèse. En effet, il est possible de renverser le raisonnement afin de faire voir le fonctionnement de son écriture autrement, à travers les nombreuses faillites de cette entreprise laborieuse et impossible, et malgré tout fascinante et manifeste. On pourrait parler à ce propos du vaste champ des quêtes et des défaites spirituelles dans les différentes littératures⁵⁰. La quête ne joue pas son rôle que sous le signe positif. Kerouac explicite de manière singulière un questionnement qui est présent dans les différents écrits spirituels. Il fait voir les deux versants de cette interrogation de l'esprit. L'autre versant de cette question de la quête du chemin se déploie sous le signe de la « défaite spirituelle ». J'emprunte ici ce terme de « défaite spirituelle » à Benjamin Fondane dans un article de 1939 intitulé « L'Homme devant l'Histoire : le bruit et la fureur ». Il écrit : « Il se peut que le suprême héroïsme, je veux dire la chose la plus malaisée à l'homme, ne soit pas le sacrifice de sa vie, mais l'*aveu de sa défaite spirituelle*. » (Fondane 1990, 145) Fondane place donc la défaite de l'esprit, l'aveu de la défaite de l'esprit, plus haut encore que le suicide, sur l'échelle des actions qui demandent un énorme courage, de ses propres mots, un « suprême héroïsme ». L'esprit humilié fait davantage souffrir que les souffrances du corps. La distinction entre l'esprit et le corps ne se fait pas aussi aisément qu'il y paraît, mais il est évident à tout le moins que ce qu'affirme Fondane est fondamental dans la

⁵⁰ Ici les exemples sont beaucoup trop nombreux pour en faire une liste exhaustive, mais on pourrait certainement nommer quelques noms de l'époque moderne qui retiennent l'attention pour la place particulière qu'ils accordent à cette quête et aux défaites spirituelles, à la beauté et aux misères spirituelles humaines : Simone Weil, Blaise Pascal, Franz Kafka, Emil Cioran, Fidor Dostoïevski, Jorge Luis Borges, René Daumal, Thomas Merton, Alexandra David-Neel, Virginia Woolf, Clarice Lispector, Leonard Cohen.

compréhension du spirituel. La quête spirituelle commence toujours par la constatation d'une défaite spirituelle. Dans un chapitre sur l'humilité et l'humiliation, Hubert Benoit traduit admirablement cette réflexion en ses mots : « Tout le problème de l'angoisse humaine se résume dans le problème de l'humiliation. Guérir de l'angoisse, c'est être libéré de toute possibilité d'humiliation. » (Benoit 1967, 281) C'est précisément l'esprit et l'ego qui sont humiliés et angoissés, puisqu'ils ne sont pas en mesure de réaliser la toute-puissance et la totalité dont ils rêvent sans relâche. En littérature, la quête spirituelle est toujours vouée en partie à l'échec, car l'esprit ne peut être saisi et exprimé en une totalité par l'écriture. Voilà pourquoi l'écrit prend la forme du chemin, il s'éploie sous l'aspect du cheminement ouvert et sans fin. L'esprit est en quelque sorte sans cesse humilié dans son désir de toute-puissance et de totalité. Il chemine à travers ces différentes directions négatives de l'écriture qui racontent en filigrane son humiliation, si l'on sait lire entre les lignes. Dans son article, Fondane s'appuie néanmoins sur l'exemple des littéraires. Ces derniers sont justement en mesure d'exprimer le cheminement de cette quête qui passe de défaite en défaite pour traduire la terreur et l'horreur vécues par l'esprit dans cette traversée sans port d'attache (en la raison, en Dieu, etc.). La beauté des textes de Kerouac tient à ce qu'il exprime à la fois les manières par lesquelles il est possible de concevoir la quête spirituelle dans le cadre de l'écriture littéraire et les nombreux échecs de cette entreprise. Il ne fait pas que clamer un héroïsme de l'écriture spirituelle, ignorant les apories de sa démarche. Au contraire, il témoigne avec son écriture de ses défaites. Il synthétise sa vision des choses en ce court poème au livre I de *Some of the Dharma* :

All your life you lose, and then you die
And lose the losing too
(Kerouac 1997, 38)

Kerouac affirme sans détour que la vie est faite de pertes ; elle est souffrance, comme l'affirme la première vérité du bouddhisme. De manière ingénieuse, il se sert d'une réflexion sur la mort pour

exposer que les pertes sont même ensuite perdues. Il y a donc une double perte : ce que nous avons perdu, toutes ces défaites, ces deuils, ces échecs, ces ratages seront perdus dans la mort. La deuxième perte semble annuler la première. Dans les termes de la thèse, la quête spirituelle du chemin de l'écrit se trouve ainsi vécue à travers les échecs et les défaites qui ponctuent les égarements orientés. D'une part, dans le premier chapitre, il a été exposé combien les langues, l'absence de langue à soi, l'imbrication des langues et le passage d'une langue à une autre dans la traduction de soi, n'arrivent pas à exprimer la voie spirituelle, mais parviennent du moins à l'évoquer. D'autre part, le désir de Kerouac d'exprimer la spontanéité écrite de la manière la plus directe et la plus libre donne lieu à toute une série d'impossibilités qui le mettent en mouvement, qui le poussent à tenter différentes approches de la spontanéité par l'écriture. On a traité de la prose de *Doctor Sax* et de sa théorisation de la spontanéité, mais ses efforts de spontanéité se sont exprimés dans tous les genres en multipliant les manières d'être spontané par l'écriture : les esquisses, la poésie, les blues, les haïkus, les koans, etc. Comme atelier d'écriture, *Some of the Dharma* contient d'ailleurs des exemples de toutes ces formes d'écriture et bien d'autres, comme on l'a vu au chapitre III.

Ce texte atypique est aussi de manière plus générale un journal où Kerouac expose les tensions constantes qu'il vécut entre ses désirs spirituels et littéraires. Dans plusieurs passages, l'écrivain indique les difficultés liées à la cohabitation de ses désirs littéraires et de sa quête spirituelle. Une même logique de l'inassouvissement de la tension, comme pour les problèmes de la langue et de la spontanéité, permet de se figurer d'où émerge le chemin de l'écrit chez Kerouac. L'écrivain *beat* relate fréquemment la contradiction entre les deux « projets ». Il doit abandonner son idée de la littérature pour réaliser sa quête spirituelle, mais ne laisse jamais vraiment tomber ni l'une ni l'autre :

AN AMERICAN DHARMA

I must give up all ideas of literature as they are established on these very selves-
Proust, Emily Dickinson, Joyce, etc.---and create for the sake of an
American Dharma a fitting new kind of writtenform that will not kowtow to established
cupidities nor at the same time be a piddling Notebook---
(Kerouac 1997, 255)

Selon sa vision du spirituel, il veut inventer une nouvelle forme d'écriture qui ne serait pas prise dans la trame de sa carrière en tant que « Jack Kerouac » et son ego, mais il ne parvient jamais vraiment à se départir de sa volonté de devenir écrivain, et d'en être effectivement un, qui plus est. Son devenir littéraire et son devenir spirituel entrent sans cesse en tension. Cette pensée ressemble à plusieurs propositions énoncées par d'autres écrivains et écrivaines relativement à la place des affects et de l'ego dans le devenir de leur écrit. Notamment, dans ses carnets, Simone Weil traite de la consolation sous une forme atypique et elle invite à ne pas chercher de consolation : « Il ne faut pas avoir de consolation. Aucune consolation représentable. » (Weil 1999, 830) Elle va même plus loin et ajoute : « Il ne faut pas pleurer pour ne pas être consolé. » (874) Selon cette logique, ce n'est pas qu'il ne faut pas pleurer pour une raison esthétique, morale et genrée (selon le précieux exemple daté que les hommes ne devraient pas pleurer), c'est plutôt que les pleurs appellent une consolation et que cette dernière sape le cheminement affectif. Les pleurs eux-mêmes sont en un certain sens une forme de consolation inattendue face à un affect négatif. Être consolé signifie en ce sens résoudre la tension sans être passé à travers et être allé au-delà. C'est prendre un raccourci, éviter le chemin et les apories inévitables. Weil mentionne en outre qu'elle parle ici de « consolation *représentable* », ce n'est pas sans importance, et, bien entendu, elle ne s'insurge pas contre les pleurs, mais contre la consolation possible que les larmes peuvent se représenter. Pour la philosophe, ce qui est représenté comme une consolation n'est pas la véritable consolation. Cela peut aussi être relié à ce dernier texte de Dagerman intitulé *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* (Dagerman 2007). Ce besoin est en effet insatiable et inassouvissable. Ce

n'est pas seulement qu'il ne faut pas chercher la consolation. Même s'il était réellement possible de trouver consolation, la quête serait sans fin vers de nouvelles consolations. En ne cherchant pas la consolation, la tension affective devient entre autres une ressource inépuisable pour vivre et pour écrire. L'écriture, elle aussi, ne vient pas non plus consoler cette source inconsolable. Kerouac faisait aussi partie des inconsolables, d'un point de vue affectif et spirituel, comme Weil et Dagerman d'ailleurs, tous les trois morts sous une forme ambiguë de « suicide »⁵¹. Comme je l'ai montré au chapitre I, Kerouac expose une tristesse sans détour dans les textes en français, notamment par la voix de Michel Bretagne : « Moi j'use ma tristesse—et c'est la tristesse d'un vieu chien avec des gros yeux mouiller—pour passer mon temps penser. C'est comme ça j'comprend vivre. C'est ma manière. Sh'u fatiguer. Je sais seulement pas comment m'expliquer sans mentir un peu. » (Kerouac 2016a, 53) Sa tristesse est sa manière même, il comprend le monde ainsi. On peut réécrire ceci en repensant à la signification anglaise de la « manière », de la « way » : user sa tristesse était sa voie. Kerouac tenait des propos analogues dans une entrevue en français le 7 mars 1967 à Montréal, deux ans avant de mourir. En réponse à une question où Fernand Séguin, l'animateur, lui demande ce qu'il pense de lui-même, il affirme : « J'suis tanné de moi-même. » (« Le sel de la semaine » 1967) Il termine l'entrevue en affirmant la seule chose qu'il sait faire malgré cette fatigue et son manque de courage : écrire des histoires. Avec cette lassitude et cette tristesse, qui constitue la mouvance même de son écriture, s'amorce un grand nombre de sentiers d'inscriptions. Le chemin de l'écrit dirige à la fois l'expérience affective du moi et la quête de l'esprit. Puisqu'il place l'écrivain devant cette croisée des chemins, une tension inévitable surgit

⁵¹ Je ne voudrais pas postuler littéralement ici pour le suicide de ces trois grandes personnes de la pensée et de la littérature. D'ailleurs, dans le cas de Simone Weil et Jack Kerouac, cela laisse place à beaucoup de débats. Je laisse les historiens et les psychologues débattre de cette question. Toutefois, je me risque à cette comparaison, dans la mesure où ils ont tenu des positions semblables face au spirituel et à la consolation, et que leur mort est survenue de manière tragique.

en lui et doit trouver une manière de s'exprimer, c'est ce que j'appellerais dans les termes codés de cette thèse : la littérature. Écrire une histoire a un prix et le prix est le chemin parcouru.

Comment en définitive caractériser Kerouac dans le monde littéraire, à partir de ce qui a été avancé ici et dans cette thèse? Il se situe à mi-chemin entre le romancier et le poète, c'est-à-dire une autre tension et un « entre-deux » qu'il traverse souvent durant sa carrière littéraire. Il est difficile de le déterminer par un seul de ces termes. Il se positionne dans une zone médiane et perméable à plusieurs influences. Certainement, ce que nous apprend son écriture dans toutes ses occurrences, c'est qu'il était un chercheur, un écrivain en quête de chemins, qu'il écrivait en les cherchant et les inventant du même coup. Il était visionnaire aussi en ce sens d'inventeur littéraire. Même du côté de la prose, genre pour lequel il est davantage reconnu, sa manière d'articuler est pour le moins singulière. Mais le nom de romancier ne s'accorde pas entièrement à son projet. Le terme approprié pour le caractériser pourrait en effet bien être celui de « vision ». D'ailleurs, dans le livre VII de *Some of the Dharma*, il propose de repenser tous ses romans, jusqu'à février 1956, date de la prise de notes, en un grand livre de visions : « Visions of Gerard », « Visions of Doctor Sax », « Visions of the road », « Visions of Neal », « Visions of Tristessa » (Kerouac 1997, 321). On pourrait donc l'appeler *visionnaire*, mais en prenant grand soin de préciser le sens alternatif qu'on accorde à ce terme ici. Il ne s'agit pas exactement de visionnaire au sens de vision de l'avenir ou de prophète. Plutôt, ses livres étaient pour Kerouac une accumulation de perspectives et de visions traitées sous plusieurs formes littéraires et agencées, dans le cas des livres qui précèdent, à l'aide de la prose. Même les « visions de la route » (entendons visions *de* la route comme à *partir de* la route) traduisent mieux le propos soutenu dans cette thèse. Cela n'aurait pas fait un titre très commercialisable, cela va sans dire, mais ces *visions de la route* ont l'avantage de préciser adéquatement la visée du texte. Si l'on parle par analogie ici du chemin de l'écrit, il s'agit bien des visions à partir du cheminement de l'écriture, c'est-à-dire de visions que Kerouac a orchestrées

après coup en reprenant sous une prose continue les différentes notes de voyage. *On the Road* est en ce sens une méditation sur ces voyages grâce à l'autoroute de son écriture, qu'il ait écrit le texte, selon la légende, en trois semaines ou non. On sait en fait que ce n'était pas le cas, notamment grâce au critique Tim Hunt. Le chapitre I a aussi bien montré l'étendue de cette question du chemin pour Kerouac, qui a commencé bien avant et continué bien au-delà de *On the Road*. Ce que le *chemin de l'écrit* exprime mieux que la recherche d'un thème représenté dans les textes de Kerouac, c'est bien que la recherche de l'écrivain était avant tout *littéraire*. Autrement dit, il cherchait à représenter, mais surtout à présenter le résultat de ses expérimentations textuelles. Il s'agissait d'un véritable laboratoire et d'un atelier d'écriture où explorer la réalité en exposant l'esprit qui chemine et se dirige par les traces inscrites au cours de la traversée. Toujours au pluriel, ces visions ponctuelles, fugaces et éphémères (nées du quotidien ou d'un état altéré à l'aide de narcotiques ou de quêtes spirituelles) sont ainsi condensées et pérennisées grâce à la prose, comme le chapitre IV en fait la démonstration, ou sont, dans les autres cas de figure (« book of dreams », « book of haikus », « book of blues », etc.), regroupés sous la forme du recueil et du carnet, tel que présenté au chapitre III. Ces réflexions montrent en définitive combien l'éclectisme des formes d'écriture utilisées et usées par Kerouac devient signifiant par sa quête spirituelle de l'écriture.

Si la vie est d'hommage, à la fois hommage et dommage, l'écriture, elle, est chemin en ce double sens aussi : elle est direction et défaite spirituelles puisqu'elle ne peut réaliser l'idéal spirituel que Kerouac voulait lui assigner en termes littéraires. Dans *Visions of Cody*, un autre texte où l'écrivain expérimente sur le chemin de l'écrit, Jack Duloz souhaite raconter la version de son « French-Canadian side » à propos de sa vision de Cody en s'adressant à lui :

[...] écoutes : – va trouve ton âme, vas sentir le vent, vas loin – la vie est d'hommage.
Ferme le livre, vas – n'écrit plus sur l'mur, sa lune, au chien, dans la mer au fond neigant,
un petit poème. Va trouve Dieu dans les nuits. Les nuées aussi. [...]

listen: – go find your soul, go smell the wind – go far – Life is a pity. Close the book,
go on – write no more on the wall, on the moon, at the dog's, in the sea in the snowing
bottom, a little poem. Go find God in the nights. The clouds too. [...]
(Kerouac 2012c, 362)

Avec la publication de *La vie est d'hommage* en 2016, on apprend que ce passage à la verticale dans *Visions of Cody*, l'un des paragraphes parallèle à l'autre, était à l'origine écrit à l'horizontale dans son carnet, c'est-à-dire que le texte en français et sa version anglaise ne se suivaient pas comme deux chemins parallèles, mais plutôt l'un à la suite l'autre et séparés par une ligne horizontale (Kerouac 2016a, 276-77). Le texte donne à voir comment la vision fugace de Cody en français s'imbrique avec la version anglaise. En son propos, il figure avec précision ce que cette thèse a appelé la quête spirituelle de l'écriture chez Kerouac. Il invite à sentir, écouter le vent, à fermer le livre et trouver Dieu dans les nuits, et dans les nuées. Il ne s'agit même plus de tenter de saisir le moment insaisissable du présent avec la brièveté littéraire, pour l'éterniser avec la prose. Il faudrait en finir avec la littérature, comme il le répète si souvent dans *Some of the Dharma*, et se donner pleinement à la quête spirituelle. Cependant, cette « apostasie » de sa propre invention et de sa propre illusion, à savoir du lien intime entre le chemin de l'écrit et la quête spirituelle, ne put être réalisée par Kerouac étant donné la manière même par laquelle il fit cette découverte, c'est-à-dire avec son écriture. Il ne fermera jamais définitivement le livre, sinon pour prendre un verre de plus et ne découvrira jamais vraiment dieu, mais de ratage en ratage de ses tentatives, il laissera un témoignage, encore vivant aujourd'hui, des voies littéraires par lesquelles le spirituel parvient à se frayer un chemin dans le monde profane et ordinaire, le seul qui soit. Kerouac invite à écouter comme Cohen chante encore de manière saisissante à propos des colibris :

Listen to the hummingbird
Don't listen to me
[...]
Listen to the sovereign heart
Don't listen to me.

Listen to the mind of God

Who doesn't need to be
Listen to the mind of God
Don't listen to me.
(Cohen 2018, 65)

De la même manière, ce n'est pas Kerouac qu'il faut écouter à propos du spirituel, mais le chemin de son écriture traduisant l'esprit qui n'a pas besoin d'être. Écoutez encore pour voir. Vous entendrez la réponse souffle, il est vrai, dans le vent, le même vent de toujours pour toujours et à jamais. N'écoutez pas Kerouac! Ne m'écoutez pas!

Références bibliographiques

Œuvre de Kerouac

- Kerouac, Jack. 1978. *The Town and the City*. New York: Harcourt.
- . 1990. *The Dharma bums*. New York: Penguin Books.
- . 1991. *Vision of Gerard*. New York: Penguin Books.
- . 1993. *Maggie Cassidy*. New York: Penguin Books.
- . 1994b. *Good Blonde & Others*. San Francisco: Grey Fox Press.
- . 1994c. *The Scripture of the Golden Eternity*. San Francisco: City Lights Books.
- . 1995a. *Desolation angels*. 1st ed. New York: Riverhead Books.
- . 1995b. *Docteur Sax*. Traduit par Jean Autret. Paris: Gallimard.
- . 1996. *Selected Letters: 1940 - 1956*. Édité par Ann Charters. New York: Penguin Books.
- . 1997. *Some of the Dharma*. New York: Viking.
- . 2000a. *Book of Blues: poèmes*. Traduit par Pierre Guglielmina. Paris: Denoël.
- . 2000b. *Dharma*. Traduit par Pierre Guglielmina. Paris: Fayard.
- . 2001. *Book of Dreams*. San Francisco: City Light Books.
- . 2003a. *L'écrit de l'éternité d'or*. Paris: La Différence.
- . 2003b. *Sur la route et autres romans*. Quarto. Paris: Gallimard.
- . 2004. *Windblown world: the journals of Jack Kerouac, 1947-1954*. Édité par Douglas Brinkley. New York: Viking.
- . 2006a. *Book of sketches, 1952-57*. Penguin poets. New York: Penguin Books.
- . 2006b. *Le livre des haïkus*. Paris: Table ronde.
- . 2008a. *On the Road: The Original Scroll*. New York: Penguin Books.
- . 2008b. *Wake Up: A Life of the Buddha*. Penguin Books.
- . 2011a. *Big Sur*. New York: Penguin Books.
- . 2011b. *Satori in Paris = Satori à Paris*. Traduit par Jean Autret. Paris: Gallimard
- . 2012a. *Doctor Sax*. London: Penguin Books.
- . 2012b. *Vanity of Duluoz*. London: Penguin Books.
- . 2012c. *Visions of Cody*. Penguin Books.
- . 2013a. *Book of Haikus*. Édité par Regina Weinreich. New York: Penguin Books.

- . 2013b. *Réveille-toi la vie de Bouddha: récit*. Paris: Gallimard.
- . 2016a. *La vie est d'hommage*. Édité par Jean-Christophe Cloutier. Montréal: Boréal.
- . 2016b. *Old Angel Midnight*. San Francisco: City Lights Books.

Cadre théorique et perspectives de lecture

- Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovitch. 2006. *Esthétique et théorie du roman*. Collection Tel. Paris: Gallimard.
- . 2017. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard.
- Benjamin, Walter. 2000a. *Origine du drame baroque allemand*. Traduit par Sibylle Muller et André Hirt. Paris: Flammarion.
- Buber, Martin. 2012. *Je et Tu*. Paris: Aubier.
- . 2015. *Le chemin de l'homme: Suivi de Le problème de l'homme ; Suivi de Fragments autobiographiques*. Traduit par Wolfgang Heumann. Paris: Les Belles Lettres.
- Chödrön, Pema. 1999. *Conseils d'une amie pour des temps difficiles: quand tout s'effondre*. Traduit par Claude Riso-Lévi et Claude Riso-Lévi. Paris: La Table Ronde.
- Frost, Robert. s. d. « The Road Not Taken ». Poetry Foundation. Consulté le 22 juillet 2020. <https://www.poetryfoundation.org/poems/44272/the-road-not-taken>.
- Fondane, Benjamin. 1990. *Le lundi existentiel et le lundi de l'histoire*. Alphée. Monaco: Éditions du Rocher.
- Goddard, Dwight. 2010. *A Buddhist Bible*. s.l.: White Crow.
- Hadot, Pierre. 2001. *La philosophie comme manière de vivre*. Paris: Albin Michel.
- Hegel. 2012. *Phénoménologie de l'esprit*. Traduit par Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Flammarion.
- Kafka, Franz. 2010. *Les aphorismes de Zürau*. Édité par Roberto Calasso. Traduit par Hélène Thiérard et Jean-Paul Manganaro. Paris: Gallimard.
- Kant, Emmanuel. 1991. *Vers la paix perpétuelle. Que signifie s'orienter dans la pensée? Qu'est-ce que les lumières: et autres textes*. Paris: GF-Flammarion.
- Lao-tseu. 2010. *Tao-tō king*. Traduit par Kia-hway Liou. Paris: Gallimard.
- . 2012. *Tao-te-king: le livre de la voie et de la vertu*. Traduit par Stanislas Julien. Paris: Librio.

- . 1900. « Le Livre de la Voie et de la Ligne-droite ». Traduit par Alexandre Ular. *Édition de la Revue blanche* XXII: 421-35.
- Lao-tseu, Tchouang-tseu, et Lie-tseu. 1980. *Philosophes taoïstes, tome 1 : Lao-Tseu, Tchouang-Tseu, Lie-Tseu*. Édité par Etiemble. Paris: Gallimard.
- Low, Albert. 1988. *Invitation à la pratique du zen*. Montréal: Primeur/Sand.
- . 1996. *Je ne suis pas un être humain*. Traduit par Monique Dumont. Boucherville, Québec: Éditions de Mortagne.
- . 2013. *Nectar from heaven: Stories from heart to heart*. Montréal.
- Ross, Nancy Wilson, éd. 2004. *The World of Zen*. New York: Vintage.
- Saint Augustin. 1993. *Confessions*. Traduit par Robert Arnauld D'Andilly. Paris: Gallimard.
- Suzuki, Daisetz T. 1991. *Zen and Japanese Culture*. Rutland: Tuttle.
- Suzuki, Shunryu. 2005. *Zen Mind, Beginner's Mind*. Édité par Trudy Dixon. Boston, Mass.: Weatherhill.
- Weil, Simone. 1957. *Écrits de Londres et dernières lettres*. Paris: Gallimard.
- . 1999. *Oeuvres*. Quarto. Paris: Gallimard.
- . 2018. *La personne et le sacré*. s.l.: Allia

Littérature secondaire et autres textes

- Agostini, Bertrand. 1991. « La notion de souffrance dans l'oeuvre romanesque de Jack Kerouac : genèse et évolution ». Université de Nantes.
- Albarran, Louis T. 2013. « The Face of God at the End of the Road: The Sacramentality of Jack Kerouac in Lowell, America, and Mexico ». Dayton: University of Dayton.
- Anderson, Cliff. 2006. *Free beer: kicks & truth with Jack Kerouac & other strong drinks*. s.l.: Happyport Productions.
- Aulagnier, Piera. 1975. *La violence de l'interprétation: du pictogramme à l'énoncé*. Paris: PUF.
- Barnstone, Willis. 2015. « On the Road from Dante to Jack Kerouac (Stopping by Frost, Pound, and Eliot) ». *cls Comparative Literature Studies* 52 (2): 233-53.
- Barthes, Roland. 2004. *Essais critiques*. Paris: Édition du Seuil.

- Bashō, Matsuo. 2020. *The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches*. Traduit par Nobuyuki Yuasa. Penguin Book.
- Bataille, Georges. 2008. *L'expérience intérieure*. Collection tel. Paris: Gallimard.
- Beaulieu, Victor Lévy. 1972. *Jack Kerouac: Essai-Poulet*. Montréal: Éditions du Jour.
- Bellarsi, Franca. 2000. « Jack Kerouac's Buddhism in *Some of the Dharma*: A Not So Simple Story ». *BELL. Belgian Essays on Language and Literature* 10: 1-18.
- Benjamin, Walter. 2000b. *Sens unique: précédé de Enfance berlinoise*. Traduit par Jean Lacoste. Paris: 10-18.
- Benoit, Hubert. 1967. *La Doctrine suprême selon la pensée zen*. Paris: Courrier du livre.
- Bierowski, Thomas R. 2011. *Kerouac in ecstasy: shamanic expression in the writings*. Jefferson, NC: McFarland.
- Blake, William. s. d. « Auguries of Innocence ». Poetry Foundation. Consulté le 6 juillet 2020. <https://www.poetryfoundation.org/poems/43650/auguries-of-innocence>.
- Bloom, Harold. 1993. *Kabbalah and criticism*. New York: Continuum.
- Bond, Matthew James. 2014. « Headless and Homeless: Zen Non-Thinking Awareness in American Countercultural Trip Narratives Post-WWI to the Vietnam War ». Riverside: University of California.
- Briolais, Florence, et Michel Mesclier. 2013. « D'une écriture infinie : Kerouac en-Joyce the road ». *Psychanalyse* n° 27 (2): 81-96.
- Brophy, Mary-Beth. 2011. « Some Lost Bliss: Tracing the Dark Night of the Soul in Jack Kerouac's "Visions of Gerard", "The Dharma Bums", "Desolation Angels", and 'Big Sur' : And an Excerpt from the Novel "Mayor of Hollywood" ». St Andrews: University of St-Andrews.
- Buin, Yves. 2003. *Kerouac*. Paris: Gallimard.
- Burroughs, William S. 1971. *Jack Kerouac*. Paris: L'Herne.
- Caffrey, Ken. 2001. *Jack Kerouac: A Spiritual Biography*. New York; Northam: Crossroad ; Roundhouse.
- Calonne, David Stephen. 2017. *The Spiritual Imagination of the Beats*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Cater, Caitlin. 2008. « In Search of America: Nature, Spirituality, and the Self in American Transcendentalism and Beat Generation Literature », *The Oswald Review: An International Journal of Undergraduate Research and Criticism in the Discipline of English*, 10 (1): 40.
- Celan, Paul. 2002. *Le méridien & autres proses*. Traduit par Jean Launay. Paris: Seuil.
- . 2006. *Renverse du souffle*. Traduit par Jean-Pierre Lefebvre. Paris: Éditions du Seuil.
- Charters, Ann. 1975. *Kerouac, le vagabond*. s.l.: Éditions l'Étincelle.
- Coffey, Monica Dahlstrøm. 2011. « Profane Depths and Heavenly Heights: Manifestations of Spirituality in Selected Fiction of Jack Kerouac ». København.
- Cohen, Leonard. 2016. *You Want it Darker complete press conference*. Los Angeles. <https://youtu.be/T7rr4IBjY7k>.
- . 2018. *The Flame: Poems, Notebooks, Lyrics, Drawings*. Toronto: McClelland & Stewart.
- . 2019. *Thanks for the Dance*. Sony Music.
- Coolidge, Clark. 1999. *Now it's jazz: writings on Kerouac & the sounds*. Albuquerque, NM: Living Batch Press.
- Coupe, Laurence. 2007. *Beat sound, Beat vision: The Beat spirit and popular song*. Manchester University Press.
- Cuddahee, Gabriel. 2006. « Emerson, Whitman, James, and Kerouac and the American Religious Experience: A Thesis in English ». Buffalo: State University College.
- Dagerman, Stig. 2007. *Notre Besoin de Consolation Est Impossible à Rassasier*. Actes Sud.
- Dandele, Gregory. 2004. « The Crazy Dumb Saint of the Mind or Poet-Prophets of the Beat and Beatific: William Blake's Resurrection in the American Beat Generation. » Chicago: University of Illinois.
- Derrida, Jacques. 1996. *Le monolinguisme de l'autre*. Paris: Galilée.
- Dōgen. 2005. *The True Dharma Eye: Zen Master Dogen's Three Hundred Koans*. Traduit par John Daido Looi et Kazuaki Tanahashi. Boston: Shambhala.
- Low, Albert. 2014. *Genjokoan: with commentary by Albert Low*. Montréal.
- . 2007. *Dans la forge du maître Hakuin: la pratique de l'éveil dans le zen*. Montréal: Médiaspaul.
- Dreisbach, Paul. 1999. « "New Life for Me" | Samsaric Existence in Jack Kerouac's The Dharma Bums and Desolation Angels ». University of Montana.
- Dylan, Bob. 1963. *The Freewheelin'*. Columbia.

- Edington, Steve. 2005. *The Beat Face of God: The Beat Generation Writers as Spirit Guides*. Victoria, B.C.: Trafford.
- Eliot, T. S. 1980. *The Complete Poems and Plays: 1909 - 1950*. New York, NY: Harcourt Brace.
- Ellwood, Robert S. 1997. *The Fifties Spiritual Marketplace: American Religion in a Decade of Conflict*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Emerson, Ralph Waldo. 2018. *La confiance en soi: et autres essais*. Traduit par Monique Bégot. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Falk, Jane E. 2002. « The Beat Avant-Garde, the 1950's, and the Popularizing of Zen Buddhism in the United States ». Ohio State University.
- Ferguson, Andy. 2012. *Tracking Bodhidharma: A Journey to the Heart of Chinese Culture*. s.l.: Counterpoint.
- Fields, Rick. 1992. *How the Swans Came to the Lake: A Narrative History of Buddhism in America*. Boston: Shambhala.
- Freud, Sigmund. 1995. *Le malaise dans la culture*. Traduit par Pierre Cotet, René Lainé, et Johanna Stute-Cadiot. Paris: PUF.
- Garton-Gundling, Kyle. 2019. *Enlightened Individualism: Buddhism and Hinduism in American Literature from the Beats to the Present*. Ohio University Press.
- Gez, Yonatan N. 2011. « The Phenomenon of Jewish Buddhists in Light of the History of Jewish Suffering ». *Nova Religio: The Journal of Alternative and Emergent Religions* 15 (1): 44-68.
- Giamo, B. 2003. « Enlightened Attachment: Kerouac's Impermanent Buddhist Trek ». *RELIGION AND LITERATURE* 35: 173-206.
- Giamo, Benedict. 2002. *Kerouac, the Word and the Way: Prose Artist as Spiritual Quester*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Ginn, Robert. s. d. « The Paradox of Solitude: Jack Kerouac and Thomas Merton ». *The Merton Seasonal* 24: 9.
- Ginsberg, Allen. 1959. *Howl, and Other Poems*. San Francisco: City Lights Books.
- . s. d. « Negative Capability: Kerouac's Buddhist Ethic ». *Tricycle: The Buddhist Review*. Consulté le 28 août 2020. <https://tricycle.org/magazine/negative-capability-kerouacs-buddhist-ethic/>.
- Gontard, Marc. 2002. « Le deuil de la langue ». *Cahiers de sociolinguistique* n° 7 (1): 179-93.

- Grace, Nancy M. 2002. « Seeking the Spirit of Beat: The Call for Interdisciplinary Scholarship ». *Contemporary Literature* 43 (4): 811-21.
- . 2009. *Jack Kerouac and the literary imagination*. Paperback edition. New York: Palgrave Macmillan.
- Hakuin. 1999. *Wild ivy: the spiritual autobiography of Zen Master Hakuin*. Traduit par Norman Waddell. Boston: Shambhala.
- Hakutani, Yoshinobu. 2019. *East-West Literary Imagination: Cultural Exchanges from Yeats to Morrison*. University of Missouri Press.
- Hanick, Riley. 2015. *Three kinds of motion: Kerouac, Pollock, and the making of American highways*. Louisville: Sarabande Books.
- Harel, Simon. 2017. *Été 65 : Fictions du Hobo*. Grise. Nota Bene.
- Hashagen, Ryan. 1999. *Beat Dharma: A Ponderment into the Spiritual Paths of Two Members of the Beat Generation, Jack Kerouac and Allen Ginsberg*. [Portland]: Ponderment Press.
- Haynes, Sarah F. 2019. « Sad Paradise: Jack Kerouac's Nostalgic Buddhism ». *Religions* 10 (4): 266. <https://doi.org/10.3390/rel10040266>.
- Heine, Stefanie. 2019. « Ebb and Flow: Breath-Writing from Ancient Rhetoric to Jack Kerouac and Allen Ginsberg ». Dans *Reading Breath in Literature*, 91-112. Cham: Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-99948-7_5.
- Heller, Dana. 2003. « Holy Fools, Secular Saints, and Illiterate Saviors in American Literature and Popular Culture ». *clcweb CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 5 (3).
- Hesse, Hermann. 1925. *Siddhartha*. Traduit par Joseph Delage. Paris: Éditions Grasset-Fasquelle.
- Hoffmann, Yoel, éd. 1998. *Japanese Death Poems*. Tuttle Publishing.
- Hofmannsthal, Hugo von. 2000. *Lettre de Lord Chandos*. Traduit par Pierre Deshusses. Paris: Rivages poche.
- Holmes, John Clellon. 1952. « This Is the Beat Generation: A 26-Year Old Defines His Times ». *The New York Times Magazine*, 17 novembre 1952.
- Hunt, Tim. 1996. *Kerouac's Crooked Road: development of a fiction*. Hamden: University of California Press.
- . 2014. *The Textuality of Soulwork: Jack Kerouac's quest for spontaneous prose*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Inchausti, Robert. 2018. *Hard to Be a Saint in the City: The Spiritual Vision of the Beats*. Boulder: Shambhala.
- Izant, Eric M. 2008. « Altered States of Style: The Drug-Induced Development of Jack Kerouac's Spontaneous Prose ». Brigham Young University.
- Jones, James T. 1992. *A map of Mexico City blues: Jack Kerouac as poet*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- . 1999. *Jack Kerouac's Duluoz legend: the mythic form of an autobiographical fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Kauffman, Linda. 2013. « Rewriting Eastern Wisdom: Buddhism and Hinduism in American Literature from Jack Kerouac to Maxine Hong Kingston ». University of Maryland. <http://hdl.handle.net/1903/14891>.
- Klee, Paul. 1985. *Théorie de l'art moderne*. Traduit par Pierre-Henri Gonthier. Paris: Gallimard.
- Knight, Mark. 2020. *The Routledge Companion to Literature and Religion*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- Kovacic, Rehn. 2004. « “Buddha's Me”: Jack Kerouac and the Creation of an American Buddhism ». « La prophétie de la catastrophe ». 1992. *Le cercle de minuit*. France 2. Ina.fr. <https://youtu.be/mTNwQ40jJbc>.
- Lane, Véronique. 2017. *The French genealogy of the Beat generation: Burroughs, Ginsberg and Kerouac's appropriations of modern literature, from Rimbaud to Michaux*. New York: Bloomsbury Academic.
- Laplanche, Jean, et Jean-Bertrand Pontalis. 2009. *Vocabulaire de la psychanalyse*. 5. ed. Paris: PUF.
- Lardas, John. 2001. *The Bop Apocalypse: The Religious Visions of Kerouac, Ginsberg, and Burroughs*. Urbana: University of Illinois Press.
- « Le sel de la semaine ». 1967. Montréal. <https://vimeo.com/88392639>.
- L'École biblique de Jérusalem, trad. 1956. *La Sainte Bible*. Paris: Éditions du Cerf.
- Lewis, Kevin. 2009. *Lonesome: The Spiritual Meanings of American Solitude*. London; New York; New York: Palgrave Macmillan.
- Liddy, James. 1984. *You Can't Jog for Jesus: Jack Kerouac as a Religious [Sic] Writer*. Milwaukee: Blue Canary Press.

- Masatsugu, Michael K. 2008. « “Beyond This World of Transiency and Impermanence”: Japanese Americans, Dharma Bums, and the Making of American Buddhism during the Early Cold War Years ». *Pacific Historical Review* 77 (3): 423-51.
- Matiu, Ovidiu. 2018. « Jack Kerouac and Beat Spirituality: The Vehicle(s) to Enlightenment ». *ResearchGate*, Revista Transilvania, 2018.
- Melehy, Hassan. 2016. *Kerouac: language, poetics, and territory*. New York: Bloomsbury Academic.
- Menefee, Jesse. 2011. « Dostoevsky and the Diamond Sutra: Jack Kerouac’s Karamazov Religion ». *Texas Studies in Literature and Language* 53 (4): 431-54.
- Morgan, Bill. 2014. *The Typewriter Is Holy: The Complete, Uncensored History of the Beat Generation*. s.l.: Free Press.
- Musashi, Miyamoto. 2013. *Le traité des cinq roues: la voie de la stratégie selon Miyamoto Musashi*. Paris: G. Trédaniel.
- Myrsiades, Kostas, éd. 2002. *The Beat generation: critical essays*. New York: Peter Lang.
- Nash, Catherine. 2012. « Thomas R. Bierowski, Kerouac in Ecstasy: Shamanic Expression in the Writings ». *Journal of American Studies* 46 (4): 1113-15. <https://doi.org/10.1017/S0021875812001934>.
- Negus, Sean. s. d. « The Intersection of Buddhism and the Beat Generation ». *Beatdom* (blog). Consulté le 27 juillet 2020. <https://www.beatdom.com/intersection-buddhism-beat-generation/>.
- Nelson, Paul. 2018. « Projective Verse: The Spiritual Legacy of the Beat Generation ». *Humanities* 7 (4).
- Nicosia, Gerald. 1994. *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*. Berkeley: Univ. of California Press.
- . s. d. « Gerald Nicosia On Beat Spirituality ». *The Beat* (blog). Consulté le 27 juillet 2020. <https://beat.wordpress.com/2006/10/17/gerald-nicosia-on-beat-spirituality/>.
- Nicosia, Gerald, et Ann Marie Santos. 2013. *One and only: the untold story of On the road and Lu Anne Henderson, the woman who started Jack Kerouac and Neal Cassady on their journey*. New York: Cleis Press.
- Nietzsche, Frédéric. 1950. *Le gai savoir*. Traduit par Alexandre Vialate. Paris: Gallimard.
- Nisargadatta Maharaj. 2017. *Je suis*. Traduit par Sylvain Josquin. Paris: Les Deux océans.

- Nouvel, Pascal. 2009. *Histoire des amphétamines*. Paris: PUF.
- Pegrum, Annalisa Mari, et Sébastien Gavinet, éd. 2018. *Beat Attitude: Femmes poètes de la Beat Generation*. Paris: Bruno Doucey.
- Penot-Lacassagne, Olivier, éd. 2018. *Beat generation, l'inservitude volontaire*. <http://banq.prenumerique.ca/accueil/isbn/9782271116697>.
- Poteet, Maurice, éd. 1987. *Textes de l'exode: recueil de textes sur l'émigration des québécois aux Etats-Unis (XIXe et XXe siècles)*. Collection Francophonie. Montréal: Guérin littérature.
- . 1988. *Jack Kerouac et l'imaginaire québécois*. Montréal: Université de Québec.
- Prothero, Stephen. 1991. « On the Holy Road: The Beat Movement as Spiritual Protest ». *The Harvard Theological Review* 84 (2): 205-22.
- Proust, Marcel. 1999. *À la recherche du temps perdu*. Éd. en un volume . Texte établi pour l'éd. de la « Bibliothèque de la Pléiade ». Quarto. Paris: Gallimard.
- Rabbow, Paul. 1954. *Seelenführung: Methodik der Exerzitien in der Antike*. München: Kösel.
- Ray, Timothy D. 2010. Review of *Syncretic Visions of the Buddha: Melding and Convergence in the Work of Kerouac and Ginsberg*, par Nancy M. Grace et Tony Trigilio. *College Literature* 37 (2): 187-95.
- Rey, Alain, éd. 1994. *Dictionnaire historique de la langue française: contenant les mots français en usage et quelques autres délaissés*. Paris: Dictionnaire Le Robert.
- Reynolds, Lori. 2011. « Irrational Doorways: Religion and Spirituality in the Work of the Beat Generation ». London: Roehampton University. <http://hdl.handle.net/10142/284534>.
- Robertson, David. 1992. « Real Matter, Spiritual Mountain: Gary Snyder and Jack Kerouac on Mt. Tamalpais ». *Western American Literature* 27 (3): 209-26.
- Rycroft, Simon. 1996. « Changing Lanes: Textuality off and on the Road ». *Transactions of the Institute of British Geographers* 21 (2): 425-28. <https://doi.org/10.2307/622493>.
- Schwartz, Marilyn M. 1976. *From Beat to Beatific: Religious Ideas in the Writings of Kerouac, Ginsberg, and Corso*.
- Scorsese, Martin. 2005. *No Direction Home*. Paramount picture.
- Shan, Tsz. 2011. « Visions of Enlightenment: Aspects of Buddhism in Jack Kerouac, Allen Ginsberg and Gary Snyder ». Chinese University of Hong Kong.
- Simpson, Emily Patricia. 2003. « Religious Turmoil: The Conflict Between Buddhism and Catholicism in Jack Kerouac's Life And Writing ». North Carolina State University.

- Sloterdijk, Peter. 2015. *Tu dois changer ta vie: de l'anthropotechnique*. Traduit par Olivier Mannoni. Paris: Pluriel.
- Snyder, Gary, et Olivier Delbard. 1999. *La pratique sauvage: essais*. Monaco: Editions du Rocher.
- « Some | Online Etymology Dictionary ». 2020. <https://www.etymonline.com/word/some>.
- Thavaseelan, Dr B., et S. Satheesh. 2019. « Exploration of Spirituality in Jack Kerouac's The Dharma Bums ». *Smart Move Journal Ijellh* 7 (2): 11-11.
- Tomiyama, Hidetoshi. 2017. *The Reception of Beat Writers in Japan*. [Oxford]: Oxford University Press.
- Tomkinson, Carole. 2014. *Big Sky Mind: Buddhism and the Beat Generation*. New York: Riverhead Books.
- Versluis, Arthur. s. d. *Beat Religion and the Choice. American Gurus*. Oxford University Press. Consulté le 29 août 2020.
- Watts, Alan. 1996. « Beat Zen, Square Zen, and Zen ». *Chicago Review* 42 (3/4): 48-55.
- Weinreich, Regina. 1996. « The Aesthetics of Spontaneity: A Study of the Fiction of Jack Kerouac ». Ann Arbor: University Microfilms.
- . 2016. « Kerouac and Burroughs in Tangier ». *clweb CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 18 (5).
- Whalen-Bridge, John, et Gary Storhoff. 2009. *The Emergence of Buddhist American Literature*. Albany: Suny Press.
- Wilde, Oscar. 2008. *Aphorismes*. Paris: Arléa.
- Wittgenstein, Ludwig. 2012. *Tractatus logico-philosophicus*. Traduit par Gilles-Gaston Granger.
- Woolf, Virginia. 2018. *Une chambre à soi*. Traduit par Clara Malraux. Paris: 10-18.
- Wotypka, Joanne Lee. 1999. « Jack Kerouac: Dharma Voyeur ». Ottawa: National Library of Canada.
- Zott, Lynn M. 2003. *The beat generation: a Gale critical companion*. Gale critical companion collection. Detroit: Gale.