

Sur la langue de Kerouac¹

Jean-Louis Lébris de Kerouac, mieux connu sous le nom de Jack Kerouac, est le fils de Léo Alcide Kerouac et de Gabrielle Ange Lévesque, surnommée Mémère, deux Canadiens français qui avaient émigré avec leurs parents aux États-Unis au début du xx^e siècle. Il est né le 12 mars 1922, à Lowell au Massachusetts. C'est le troisième et dernier enfant de sa famille aux côtés de Gérard, né en 1917 et mort en 1926, et de Caroline, née en 1920 et morte en 1964. Jean-Louis a grandi dans un milieu francophone catholique qui baignait dans un univers anglophone, pour ne pas dire qu'il y était submergé. La langue de son entourage était le français populaire tel qu'il était parlé au Québec dans les années 1920 et 1930. C'est à l'école, vers l'âge de six ans, qu'il a appris l'anglais puisqu'il parlait toujours le français à la maison. Les Kerouac vivaient dans le quartier surnommé « Petit Canada² » et ils étaient issus de cette vague d'immigration qui, de 1840 à 1930, poussa quelque 900 000 Canadiens français à s'installer aux États-Unis, dans le but de trouver du travail et de fuir la misère qui les guettait dans la province de Québec.

La plupart de ces immigrants se sont établis en Nouvelle-Angleterre dans des villes situées au nord de Boston et peuplées de 25 000 à 100 000 habitants. À Suncook et Woonsock, entre autres, les Canadiens français devinrent majoritaires et formèrent pendant un certain temps 60 pour cent de la population. Cependant, ils étaient la plupart du temps minoritaires comme à Lowell (26 pour cent) ou à Manchester (40 pour cent), où ils habitaient dans des quartiers francophones comme celui des Kerouac. En 1930, 25 pour cent de la population d'origine québécoise vit dans l'Est des États-Unis, soit un peu plus de 800 000 personnes. Pendant un temps, certains

ont pu croire que le fait français se perpétuerait à jamais en Nouvelle-Angleterre, et ce, malgré la forte domination de l'anglais dans les milieux sociaux. Pourtant, l'anglicisation a pratiquement réduit à néant la présence du français en ces lieux.

Au cours de cet article, je propose d'étudier le rapport de Jack Kerouac à la langue française tel qu'il se manifeste dans ses textes littéraires, les entretiens qu'il a accordés et dans sa correspondance. Je situerai ce rapport dans le contexte de l'évolution de la langue française au Québec (ou, plus précisément, en Amérique du Nord). Je tenterai de montrer que Kerouac s'identifie à cette langue et que le rapport qu'il entretient avec elle est révélateur d'un certain état de la langue française telle qu'elle est parlée dans les années 1940 et 1950. Suite à quoi, je montrerai l'importance de l'apport méconnu, voire dénigré, de Kerouac dans l'affirmation et l'utilisation de la langue populaire dans la littérature.

Le 7 mars 1967, Fernand Séguin reçoit Jack Kerouac dans le cadre de son émission *Le sel de la semaine*, diffusée sur les ondes de la télévision française de Radio-Canada³. Le Kerouac qui se présente alors sur le plateau et que découvrent les téléspectateurs est un homme vieilli, gras et ravagé par l'alcool, dans les derniers kilomètres de sa vie. Il n'a plus rien à voir avec la fougue et la jeunesse qui le caractérisaient dans *On the Road* ou *Dharma Bums* par exemple. Pour le public présent dans le studio, il apparaît comme une « caricature de lui-même » (Morency 128).

Au cours de l'entrevue, Kerouac, qui s'était auparavant enivré avec Séguin, s'exprime en français bien qu'il ait été « embarrassed that the audience laughed at his pronunciation of French words, for the French-Canadian dialect in Lowell was quite different from the language spoken in Canada » (Nicosia, *Kerouac* 37). Si, sur le plateau, la manière dont il s'exprime en fait rire plus d'un, elle va participer à ce que Jean Morency nomme « l'invention de Kérouac au Québec », puisqu'elle révèle son identité canadienne-française. Comme le chante Sylvain Lelièvre :

La seule fois que je t'ai vu
À la télé en soixante-sept
T'avais l'air d'un bûcheron perdu
Dans sa légende de poète
Si je t'ai cru presque parent
C'était peut-être malgré moi
Juste à cause de ton accent
D'un vieux « mon-oncle » des États (203)

D'après Morency, « il est permis de supposer que cette entrevue va conditionner à jamais l'image de Kerouac dans la littérature québécoise » (128). Après son passage à cette émission, Kerouac incarne pour de nombreux Québécois « l'angoisse de la disparition » (129). Comme Sylvain Lelièvre le remarque encore :

Je ne veux pas savoir pourquoi
Pas plus loin qu'en mil neuf cent vingt
Un bon million de Québécois
Sont devenus Américains
Je ne veux pas savoir non plus
Je l'imagine et c'est assez
Pour quelle raison t'as jamais pu
Terminer ton livre en français (203)

Kerouac est le francophone exilé et assimilé par la masse anglophone. Il représente le destin qui menace tous les francophones d'Amérique du Nord. Kerouac se sent d'ailleurs lui-même déraciné et comprend, dès 1950, qu'il avance sur la route de l'assimilation, que le processus « d'englishizing » (229), comme il le dit, est enclenché avec succès depuis sa tendre enfance. À certains égards, il préfigure ce que pourrait être l'avenir de la langue française au Québec si rien n'est entrepris pour la sauvegarder et contrer l'anglicisation, soit : l'assimilation de la langue française par la langue anglaise et, fatalement, la disparition de la langue et de la culture françaises en Amérique du Nord. Ainsi écrit-il le 8 septembre 1950, à Yvonne Le Maître, journaliste du *Travailleur*, petit journal de Worcester, qui avait fait une critique de *The Town and the City* :

Excuse me for writing in English, when it would be so much better to address you in french; but I have no proficiency at all in my native language, and that is the lame truth. . . . Because I cannot write my native language and have no native home any more, and am amazed by that horrible homelessness all French-Canadians abroad in America have—Well, well, I was moved. Someday, Madame, I shall write a French-Canadian novel, with the setting in New-England, in French. It will be the simplest and most rudimentary French. If anybody wants to publish it, I mean Harcourt, Brace or anybody, they'll have to translate it. All my knowledge rests in my "French-Canadianness" and nowhere else. The English language is a tool lately found . . . so late (I never spoke English before I was six or seven). At 21 I was still somewhat awkward and illeterate-sounding in my speech and writing. What a mix-up. The reason I handle English words so easily is because it is not my own language. I refashion it to fit French images. Do you see that? . . . Because I wanted a universal American story, I could not make the whole family catholic. It was an American story. As I say, the French-Canadian story I've yet to attempt. But you were absolutely right in your few complaints on this

score. Isn't true that French-Canadians everywhere tend to hide their real sources. They can do it because they look Anglo-Saxon, when the Jews, the Italians, the others cannot. . . . The "other" minority races. Believe me, I'll never hide it again; as once I did, say in High School, when I first began "Englishizing myself" to coin a term (me—faire un anglais). (Kerouac, *Selected Letters* 229)

Conscient des imperfections de son français, le poète Beat choisit pourtant de l'utiliser dans certaines de ses œuvres. De plus, et c'est là un trait original de sa démarche d'écriture, Kerouac tente de renverser le processus d'anglicisation dont il est l'objet. C'est-à-dire qu'il se sert du français québécois pour manier différemment la langue de Shakespeare. Là résiderait, selon lui, son unique originalité dans le champ littéraire américain, soit penser en français et écrire en anglais⁴.

Dans les archives de Jack Kerouac, à la Berg Collection de la New York Public Library, on peut lire différents manuscrits des œuvres de Kerouac, où l'on voit clairement qu'il traduisait souvent ses textes du français à l'anglais. On peut aussi penser à *Visions of Gerard*, par exemple, où l'on retrouve beaucoup de passages qui sont en français et qui sont la plupart du temps suivis de la traduction : « Sont-ils content? Are they happy? . . . Blanc d'or rouge noir pi toute—White of gold red black and everything is the translation. » (Kerouac, *Visions of Gerard* 3).

En fait, il semble qu'au cours des années, Kerouac écrivait souvent un premier jet dans la langue de Molière qu'il traduisait ensuite en anglais. Le meilleur exemple de ce procédé est le texte qu'il a écrit sur Céline, publié en version anglaise dans *Paris Review* (Winter/Spring 1964) puis dans *Good Blonde and Others*, en 1993, sans précision sur le fait qu'il a d'abord été entièrement écrit en français. Ce texte, intitulé « On Céline », ne contient alors qu'une phrase en français, la dernière : « Adieu, pauvre souffrant, mon docteur » (91). Autrement, il n'y reste aucune trace du texte original que l'on peut consulter à la Berg Collection de la New York Public Library.

En décembre 1952, Kerouac a de plus rédigé quelques « novellas » en français, qu'il a ensuite traduites en anglais, dont « Old Bull Ballon », et un texte intitulé « Sur le chemin, Jack Lewis » qui est devenu « The Happy Truth ». À la New York Public Library, on peut consulter la version anglaise de « The Happy Truth ». On y voit les traces de la traduction comme dans cette phrase où Kerouac hésite entre plusieurs mots : « The night of our real behasseled [or crawlsom, clawdlesome, bedawdling, folderolsome] botheratoon lives, a car came from the West, from Denver . . . » (1). Malheureusement, le texte original, en français, n'étant pas accessible, il est pour l'instant impossible de savoir quel était le mot français à traduire. Kerouac indique

toutefois au lecteur qu'il s'agit bien d'une traduction : « Translated from the French, of Mexico, Dec. 16-21'52 » (1).

D'autre part, en 1951, il a rédigé un roman d'apprentissage, intitulé *La nuit est ma femme*, entièrement en français. Kerouac a aussi écrit certains poèmes uniquement en français et d'autres en utilisant à la fois le français et l'anglais⁵. Cette pratique va influencer bon nombre d'auteurs québécois, dont Lucien Francoeur, Claude Péloquin, Jean-Paul Daoust et Denis Vanier, ainsi que d'autres membres de la Beat Generation, dont Lawrence Ferlinghetti : « I remember, from Jack's French poems, I picked up on how you can blend the French and English, and did that in some of my poems. » (Lawrence Ferlinghetti, cité par Ginsberg 318). Gerald Nicosia explique la démarche de l'auteur de Lowell : « When he was stumped by a certain passage, he would translate it into joul (Canuck French) and then retranslate it into English, thereby obtaining the most direct possible syntax and the simplest natural rythms. » (*Memory Babe* 355). Dans *Pour en finir avec Jack Kerouac*, Louis Hamelin avance, suite à Nicosia, que la présence et l'influence du québécois dans l'œuvre de Kerouac seraient d'une importance capitale (200). Comme le disait Jack : « I'm translating from the french that is in my head. » (Waddell 7). Ce procédé n'est pas sans répercussions formelles. Ainsi, dans *Vision of Cody*, le texte est parfois divisé en deux colonnes (l'une en français et l'autre en anglais) :

Si tu veux parler a propos d'Cody pourquoi tu'l fa—tu m'a arretez avant j'ai eu une chance de continuez, ben arrete donc. Écoute, j'va t'dire—lit bien. Il faut t'u te prend soin—attend?—donne moi une chance—tu pense j'ai pas d'art moi français?—ca?—idiot—crapule—tas'd marde—enfant shiene—batarde—cochon—buffon—bouche de marde, grangueule, face laite, shienculotte, morceau d'marde, susseu, gros fou, envi d'chien en culotte, ca c'est pire—en face!—fam toi!—crashe!—varge!—frappe!—mange!—fourre!—fourre moi'l Gabin!—envalle Céline, mange l'e rond ton Genêt, Rabelais? El terra essayer l'coup au derriere. Mais assez, c'est pas interessant. C'est pas interessant l'maudit Français. Écoute, Cody ye plein d'marde; les le allez; il est ton ami, les le songée; yé pas ton frere, yé pas ton pere, yé pas ton ti Saint Michel, yé un gas, ye marriez, il travaille, v'as t'couchez l'autre bord du monde, v'a pensant dans la grand nuit Europeene. Je t'l'explique, ma manière, pas la tienne, enfant, chien—écoutes : —va trouvez ton âme, vas sentir le vent, vas loin—la vie est d'hommage. [sic]

If you want to talk about Cody why do you do it—you stopped me before I had a chance to continue, stop won't you! Listen, I'm going to tell you—read well: you have to take care of yourself, hear it?—give me a chance—you think I've no art me French?—eh?—idiot—crapule—piece of shit—sonofabitch—bastard—pig—clown—shitmouth—long mouth—ugly face, shitpants, piece of shit, sucktongue, big fool, wantashitpants, that's worse—right in the face!—shut up!—spit!—hit it! (varge!)—hit! (frappe)—eat it!—fuck!—scram me Gavin!—swallow Céline, eat him raw your

Genêt, Rabelais? He woulda wiped your neck on his ass. But enough, it's not interesting goddam French. Listen, Cody is full of shit; let him go; he is your friend, let him dream; he's not your brother, he's not your father, he's not your Saint Michael, he's a guy, he's married, he works, go sleeping on the other side of the world, go thinking in the great European night. I'm explaining him to you, my way, not yours, child, dog—listen: —go find your soul, go smell the wind—go far—life is pity.

On voit bien ici la manière de procéder de Kerouac qui rédige d'abord d'un jet en français et traduit ensuite son texte vers l'anglais tout en laissant à l'occasion des traces de la version originale. Le français qu'écrit Kerouac est une transcription directe de celui qu'il parle. Il ne tient pas compte de l'orthographe, il écrit au son, ce qui entraîne parfois des glissements sémantiques tels « la vie est d'hommage » plutôt que « la vie est dommage », traduction de « Life is pity ». Kerouac écrit en langue populaire, que ce soit en anglais ou en français. Il écrit comme un musicien populaire joue de son instrument, rejetant par là la figure du lettré, se réclamant davantage de celle du jazzman. Comme le souligne Jean-Marie Rous :

Pour Kerouac, la pensée doit être fluide, c'est-à-dire s'exprimer librement par vagues et non par phrases. Si l'on en croit Ann Charters « Jack avait souvent confié à Allen [Ginsberg] qu'il s'identifiait plus volontiers à des musiciens de génie comme Bud Powell, Charlie Parker, Billie Holiday, Lester Young, Gerry Mulligan et Thelonius Monk qu'à n'importe quelle école littéraire bien établie. (57)

Ce qui intéresse Kerouac, c'est la musique des mots. La langue d'écriture reste proche de la langue d'expression orale. En fait, un réel souci de transcrire le plus fidèlement possible l'oralité, de relayer toutes les variations et tous les jeux de la langue anime Kerouac et les écrivains de la *Beat*. En ce sens, Kerouac s'apparente à des auteurs comme Ernest Hemingway, Henry Miller et John O'Hara, pour ne citer qu'eux, qui ont toujours été soucieux d'intégrer à leurs oeuvres une part d'oralité, du moins dans l'écriture des dialogues. Comme le remarque William Burroughs :

Hemingway a été décrit comme un maître du dialogue. . . . John O'Hara, qui n'est pas un aussi bon écrivain, est un meilleur dialoguiste qu'Hemingway. Quand on lit John O'Hara, on sait qu'il s'agit de quelque chose qu'il a vraiment entendu dire par quelqu'un. (53)

Dans la littérature américaine, on fait de moins en moins parler les personnages comme des livres. Mais avec Kerouac et chez la majorité des auteurs de la Beat Generation, cette intention va jusqu'à toucher la narration, qui devient elle aussi à l'image de la langue parlée.

L'auteur n'écrit pas à son lecteur, il lui parle en utilisant le livre comme médium, ce qui constitue tout de même un paradoxe. En s'adressant ainsi

à ce dernier, l'auteur cherche à amenuiser la distance qui sépare traditionnellement l'écrivain de son public : « A person always wants to address his fellow men in their own language » (*Selected Letters* 204), écrit Kerouac. La littérature est utilisée comme un magnétophone du réel tel qu'il le perçoit. Ne pensons qu'à *Visions of Cody*, qui est, en partie, la transcription pure et simple de conversations enregistrées préalablement entre Jack Kerouac et Neal Cassady (Cody Pomeroy)⁶, et considérons ce souci, constant chez lui, d'entendre la musique de ses textes, pour les évaluer selon leur caractère oral plutôt qu'en termes de lisibilité⁷. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le choix de la technique d'écriture qu'il utilise, le « spontaneous writing », qui consiste à tout écrire, selon le flux et le rythme de la pensée, à l'instar de l'écriture automatique des surréalistes :

By not revising what you've already written you simply give the reader the actual workings of your mind during the writing itself : you confess your thoughts about events in your own unchangeable way. . . . Well, look, did you ever hear a guy telling a long wild tale to a bunch of men in a bar and all are listening and smiling, did you ever hear that guy stop to revise himself, go back to a previous sentence to improve it, to defray its rhythmic thought impact. . . . (Plimpton 101)

Pour Kerouac et les écrivains de la Beat Generation, écrire équivalait à se livrer de façon brute, comme dans l'expression orale. Le livre se veut dépositaire de la parole transcrite. Chacun témoigne de sa réalité, de son univers, de sa manière de parler. La langue littéraire est celle de tous les jours.

C'est donc dire que, bien avant la plupart des écrivains québécois et sans aucun souci d'engagement politique par rapport à la langue française parlée au Québec, Kerouac écrit dans une langue qui s'apparente au joul. Il réalise avant l'heure le programme des « partipristes », lequel propose de faire de la langue populaire une langue littéraire. Pourtant, il n'a rien à voir politiquement avec les écrivains de Parti pris qui, durant les années 1960, ont fait du joul un instrument de dénonciation, d'affirmation et de subversion. Et ce, pendant que Michel Tremblay pense tout le contraire de Kerouac : « le joul, c'est une arme politique, une arme linguistique que le peuple comprend d'autant plus qu'il l'utilise tous les jours » (Michel Tremblay, cité par Portelance 25). L'usage du langage parlé n'a vraiment pas les mêmes visées pour l'auteur de Lowell. C'est beaucoup plus par défaut que dans un but politique que Kerouac utilise une langue qui s'apparente au joul. D'ailleurs, Kerouac est tout sauf un écrivain engagé, contrairement à Ferlinghetti, Ginsberg et Kesey⁸. À la fin de sa vie, quand des journalistes le désignent comme le roi des beatniks et l'instigateur du mouvement hippie et de la

contre-culture, il réagit selon plusieurs de manière réactionnaire. En reniant son implication et en dénonçant certains agissements de ses amis, allant jusqu'à condamner publiquement Ginsberg et Ferlinghetti⁹, il affirme par la même occasion que ce qu'il a toujours recherché, à l'instar du souhait de son père, c'est d'être un bon Américain :

en lui s'incarne la francophonie nord-américaine, enfouie dans les salles paroissiales et les humbles quartiers besogneux en périphérie des usines de textiles, mais aussi l'éclatement de l'American Dream, aux espaces démesurés, accessibles à tous et qui marque le continent vierge comme l'orfèvre martèle sa matière première. (Antcil xx)

Kerouac, en tant que fils d'immigrant, semble animé par un désir de conformité en même temps que par une soif d'indépendance et d'originalité. Il aspire à la différence mais, paradoxalement, ne veut pas se faire remarquer. En fait, il semble porté à avoir une image négative de lui-même. En ce sens, il illustrerait l'adhésion aux stratégies intermédiaires, dont parle Hanna Malewska-Peyre dans son étude sur les enfants d'immigrants. Il intériorise l'image défavorisée renvoyée par la société, se fond dans le groupe majoritaire pour passer inaperçu, disant lui-même dans une de ses lettres que les Canadiens français ont cet avantage, ou désavantage—c'est confus—de ne pas être une minorité visible (Kerouac, *Selected Letters* 229), et tentant « de ne pas se faire remarquer, ne pas déranger, ne pas trop demander » (Hanna Malewska-Peyre, citée par Bouchard 28). Il se soumet ainsi à la pensée dominante américaine et rejette une partie de la culture franco-canadienne, soit celle d'être « né pour un petit pain » : lorsqu'il est étudiant, il veut être le meilleur footballeur et, adulte, le plus grand écrivain.

En rapport à la langue, Kerouac choisit de vivre et d'écrire en anglais mais continuera toute sa vie à employer le français pour l'un et l'autre, tout en entretenant un complexe d'infériorité—il a le sentiment de ne pas parler un bon français. Ce sentiment ne l'empêchera toutefois pas de revendiquer toute sa vie, et dans toute son œuvre, son appartenance ethnique, sa spécificité. De fait, il se présente toujours comme un *canuck*, un *french-canadian* et met ainsi la question de ses origines à l'avant-plan. Préoccupation qui l'entraîne « sur la route » vers la fin de son parcours, dans un périple qui le mène à Rivière-du-Loup, puis en Bretagne, et qu'il relate dans *Satori à Paris*. Kerouac est fier de ses origines; fier, en fait, d'appartenir à plusieurs cultures. Comme il le dit lui-même :

My family is 5,000 years old, he says. People bug me. They say what the hell kind of a name is Kerouac, anyway? It's easy. Just a real old Irish name—keltic. "Ker" means house in keltic. "Ouac" means "on the moor". But my family travelled very

far. They started in Ireland, travelled to Wales, then Cornwall then Brittany, where they learned the old French, then 400 years ago to Canada. Did you know that one of the Iroquois nations is named Kerouac? (Jack Kerouac, cité par Duncan 39)

Pour lui, cette équation entre spécificité ethnique et américanité va de soi. Cela est tout à fait en phase, par exemple, avec la philosophie de la Beat Generation. Tout le monde dans l'entourage de Kerouac, tant à Lowell qu'au sein de la Beat Generation, s'identifie ainsi : personne n'est simplement américain, plutôt italo-américain, canadien-français-américain, juif-américain ... C'est même un des traits caractéristiques de la littérature Beat que d'insérer ça et là dans les œuvres des passages écrits dans la langue d'origine, en français-québécois pour Kerouac, en italien pour Corso, et en français normatif pour Ferlinghetti.

D'ailleurs, une grande partie des membres de la Beat Generation sont des enfants d'immigrants et leur recherche d'un moi authentique et véritable, qui s'inscrit dans leur révolte contre la société, passe par la revendication de leurs racines et de leurs caractéristiques individuelles. Ainsi, on associe à Ginsberg sa judéité, à Corso ses origines italiennes, à Ferlinghetti ses origines italo-françaises et à Kerouac ses origines québécoises (canadiennes-françaises). En fait, chacun d'entre eux cherche « les ressemblances entre les cultures en cause et [valorise], sans renoncer à sa spécificité tout en la minimisant, une forme faible d'acculturation. » (Bouchard 28-29)

Kerouac, cependant, se distingue des autres par la proximité du pays d'origine. Proximité paradoxale car comme il n'a jamais vécu au Québec, bien qu'il en ait eu le projet en 1952 (Nicosia, *Memory Babe* 429), il ne se tient pas au courant de l'actualité québécoise (que ce soit par rapport à la langue ou à la politique). Il y est certes allé à plusieurs reprises durant sa jeunesse et lors de ses vagabondages, mais il n'y a jamais résidé. De plus, il n'a jamais revendiqué son appartenance au champ littéraire québécois, au grand désarroi de certains critiques et écrivains de la belle province qui le font à sa place¹⁰. Comme d'autres écrivains contestataires américains (Paul Bowles, Henry Miller), il n'aime pas particulièrement l'ambiance qui règne à Montréal et à Québec, qu'il considère par trop puritaine, ce que rappelle Eric Waddel :

[Pensons] à cette incroyable entrevue de Kérouac avec Fernand Séguin pour l'émission *Le Sel de la semaine*, à Radio-Canada, en 1967. Elle révèle non seulement la véritable identité canadienne-française de Kérouac (comme le cinéaste André Gladu l'a dit : « Si lui n'est pas Canadien français, moi je suis japonais! ») mais également la totale incapacité du Québec de l'époque de le comprendre et de l'accepter. « Le Québec (auquel il lui arrivait de rêver) n'était pas encore né, culturellement parlant, et n'aurait pas pu—ni voulu—l'accueillir. (7)

Pourtant, sur le plan langagier, comme le souligne Gladu, Kerouac est représentatif d'un état de la langue française telle qu'elle est parlée, à cette époque, au Québec par une partie de la population. Le français qu'il utilise, tant à l'oral qu'à l'écrit, est celui que le frère Untel et le journaliste André Laurendeau vont bientôt désigner comme étant le *joual*.

Il est intéressant de noter que Kerouac, en parlant de sa langue maternelle, la nomme ainsi : « Canadian Child Patois probably Medieval » (Kerouac, *Pomes All Sizes* 26). De leur côté, les critiques américains et français la désignent comme étant le « french dialect joual (Québécois) » (Kerouac, *Selected Letters* 3) ou encore le « French Canadian Patois » (3). Voilà les propos d'Anne Waldman à ce sujet : « His language was Quebecois and working Massachusetts and all the types and personalities around him fed into that sound. » (*Influence* 595). Et Yves Le Pellec écrit pour sa part : « Joual means the Canadian French Patois. » (76). Il y a cette idée chez plusieurs que le français parlé par Kerouac et au Québec de cette époque n'est pas du « vrai français », pas le *Parisian French*. Cette conception relève d'un préjugé bien ancré dans la population anglophone :

Si on en croit un article de *La Presse* de 1937, la population anglophone d'Amérique était à ce point convaincue que les Canadiens français parlaient un patois, qu'il était devenu impossible pour un Québécois d'enseigner le français dans les universités et collèges américains à moins de détenir un diplôme de l'Université McGill. (Bouchard 138)

À vrai dire, Kerouac partage aussi cet avis : « Et ne croyez pas qu'on s'est pas dit un tas de choses sur notre compte, en français et non en parisien, alors que lui ne parle pas un mot d'anglais » (Jack Kerouac, cité par Rous 177). L'idée courante veut que la langue parlée au Québec soit une langue informelle, incompréhensible pour les Français eux-mêmes. Et certains critiques français leur donnent raison : « Le français canadien de Kerouac [est] difficile à suivre—on s'en rend compte tout au long du roman » (177). Parce qu'il provient d'un Français, ce commentaire sur la lisibilité est probablement plus dommageable que les préjugés des anglophones sur la qualité de la langue parlée au Québec puisqu'il établit une distinction entre le français et le joual, donnant à penser que la langue populaire du Québec est un patois.

Cette perception a des effets négatifs sur l'opinion que les francophones d'Amérique se font d'eux-mêmes, spécialement dans les années 1940 et 1950. Souvent peu instruits, ayant passé brusquement du statut de paysan à celui d'ouvrier, travaillant la plupart du temps pour des patrons anglophones, au Québec comme aux États-Unis, beaucoup d'entre eux intègrent ce préjugé,

Kerouac inclus, et ont une piètre estime d'eux-mêmes ainsi que de tout ce qu'ils font. La langue n'échappe pas à cette détérioration et se trouve chargée de valeurs négatives. Cependant, selon Kerouac, le vrai français reste malgré tout celui parlé au Québec et non le *Parisian French* : « I hate what France has done to the French language. They've RUINED it. They've fancied it up. No one in France knows how to speak French except a couple of Normans. Where they really speak French is in Quebec. » (Maher 207).

Alors que Kerouac utilise çà et là le français canadien dans ses romans et poèmes, au Québec, à la même époque, on n'estime pas cette langue digne d'entrer dans la littérature. Certes, certains auteurs intègrent des régionalismes dans leurs œuvres littéraires, comme Germaine Guèvremont et Claude-Henri Grignon, mais c'est davantage dans le souci de rendre la couleur locale. On considère que cette langue est liée au lieu où elle est parlée et qu'elle n'est pas exportable¹¹. D'autres, comme Rex Desmarchais, bannissent tout usage du français québécois :

Il me paraît incroyable que l'écrivain canadien renonce à cette langue [le français normatif] ou qu'il songe à la déformer, à la massacrer dans l'espoir qu'une langue nouvelle naisse comme par enchantement de ce massacre. L'écrivain digne de ce nom n'a pas à suivre et à contresigner de son autorité les fautes, les négligences, les lacunes, les avilissements du parler populaire—paysan ou citadin. Au contraire, il doit tendre tout son effort à corriger le parler populaire, à donner à ses écrits des modèles de précision et de pureté linguistique. (Bouchard 202)

À l'instar de Desmarchais, les chroniqueurs linguistiques condamnent toutes les formes de régionalisme. On fait la promotion du français normatif en brandissant le spectre de l'anglicisation et de l'assimilation. Le joul, qui n'est pas encore nommé ainsi, est perçu comme une tare de l'esprit, une preuve de dégénérescence, la preuve de l'aliénation de la langue tout à la fois :

Le joul sert de repoussoir, il représente symboliquement, à ses débuts, tout ce que les Canadiens français rejettent d'eux-mêmes : l'état de colonisés (langue anglicisée), le sentiment de retard culturel (l'archaïsme), le peu d'instruction (ignorance de la syntaxe, du vocabulaire français), le manque de raffinement (la vulgarité), l'isolement culturel (langue incompréhensible pour les étrangers), la perte des racines, voire de l'identité (déstructuration, désagrégation, dégénérescence, décomposition, etc.). (230)

Dans ce contexte, l'idée de faire du langage parlé une langue littéraire, non seulement dans les dialogues mais aussi dans la narration, sans intention de dénoncer quoi que ce soit, paraît une aberration. Bien que l'on ne soit qu'à quelques années de la prise de parole des partipristes, puis des Michel Tremblay et Yvon Deschamps, on n'envisage pas encore l'utilisation de la

langue populaire et du jocal dans des œuvres littéraires. Mais ce n'est qu'une question de temps bien sûr. Bientôt, que ce soit dans une visée politique ou strictement esthétique, le langage parlé fera son entrée dans le texte littéraire. Ce mouvement s'accompagnera d'un changement de paradigme. Beaucoup d'écrivains québécois vont alors se détourner des classiques français et se tourner vers les États-Unis pour y puiser des modèles, voire des maîtres à penser. C'est particulièrement le cas des tenants de la contre-culture québécoise des années 1970, Lucien Francoeur et Claude Péloquin en tête, qui finissent par s'affranchir de l'influence de la France; parvenant « [à donner] le beat sans demander l'avis de la *mère patrie* » (Francoeur 14). Or, parmi les influences américaines, se trouvent la Beat Generation et Kerouac et, avec eux, cette idée de transcrire l'oralité dans les textes littéraires, cette idée selon laquelle « parler, c'est écrire. » Beaucoup verront dorénavant l'écrivain comme un raconteur d'histoires qui utilise pour ses récits la langue du peuple. Comme l'écrit Marcel Rioux dans *Les Québécois* :

Si le Français est discoureur et palabreur, le Québécois, lui, est raconteur. . . . Raconteur d'histoires qui peuvent être des aventures, des souvenirs, comme des idées, des sensations, des désirs. Nous nous racontons des histoires au double sens du terme. Pour nous endormir comme pour nous réveiller, pour ne pas trop souffrir ou pour souffrir ensemble, pour rire ou ne pas pleurer, pour rêver, pour errer (errance, erreur), pour savoir et protester. Nous sommes partagés entre notre tradition littéraire et philosophique française, critique, élitiste, sceptique, et notre position américaine participative, démocratique, unanimiste, grégaire, qui se croit la seule réelle et voudrait, à la limite, n'avoir pas besoin de mots, mais seulement d'attitudes, de sentiments et de gestes pour « se dire ». D'où le conflit culturellement fécond de notre discours commun tendu entre, d'une part, la nostalgie d'une « homogénéité du temps, de l'espace et de l'être », et d'autre part, la dure actualité de l'« hétéroglossie indépassable d'un tissu social déchiré » et, au sens propre, chez un Deschamps ou un Tremblay, de la langue et du langage de l'altération plutôt que de l'altérité. (Mailhot 171)

Dans une autre mesure, il est intéressant de noter qu'après son premier roman, *The Town and The City*, qu'il avait signé John Kerouac, ce dernier se fait connaître sous le nom de Jean-Louis en représentant des Franco-Canadiens américains :

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

En 1957, à la parution du roman en question, finalement intitulé *On the Road*, qu'il signe Jack Kerouac, et avec la popularité qui s'ensuit, ce lien avec ses racines canadiennes-françaises s'estompe et passe inaperçu. Il faudra attendre les « effets » du passage de Kerouac au *Sel de la semaine*, en 1967, et plus particulièrement la parution de *Jack Kerouac : essai poulet* de Victor-Lévy Beaulieu, en 1972, pour que ses racines franco-canadiennes refassent surface.

On peut s'interroger sur l'atténuation de ce lien avec ses racines canadiennes-françaises. On peut aussi s'interroger sur les traductions françaises des œuvres de Kerouac : pourquoi celles-ci, mises à part celles publiées par Québec/Amérique, sont-elles traduites en français de France, y compris les séquences parlées? Comment expliquer que ces traductions ne rendent pas compte de la diversité des langues et des accents présents dans l'œuvre de Kerouac? Et de la langue maternelle de Kerouac? Est-ce en raison des incidences institutionnelles qui conditionnent ces traductions, comme la méconnaissance des traducteurs français de la langue populaire du Québec, ou leur position centrale au sein de la république des lettres?

L'apport de Kerouac quant à l'utilisation de la langue populaire dans la littérature est à considérer, même s'il nous faut admettre qu'il est difficile d'établir une filiation directe en l'absence de toute référence objective : ses œuvres dans lesquelles le français est le plus présent n'étaient pas encore publiées ou demeuraient encore peu connues à l'époque de l'émergence du jocal. En 1988, Claire Quintal, pour illustrer comment Kerouac insère « du français dans ses écrits chaque fois que l'expression première de sa pensée se présente à lui 'dans la langue' » (400), cite *Visions of Gerard* et *Visions of Cody*, comme si c'était là les œuvres de Kerouac les plus importantes quant à l'utilisation du français, ce qui est loin d'être le cas. Il faut tout de même reconnaître que Kerouac et la Beat Generation de manière plus générale ont indéniablement influencé les écrivains québécois qui, après 1980, vont aller jusqu'à les inscrire au sein de leurs œuvres (Ménard, *Une certaine Amérique à lire*). Pour ce qui est du français que parle et écrit Kerouac, il est représentatif surtout de cette langue qui se parlait encore aux États-Unis il n'y a pas si longtemps et d'une certaine variation de la langue française telle qu'elle fut parlée au Québec au milieu du 20^{ième} siècle par la classe ouvrière.

NOTES

- 1 Cet article a d'abord été présenté sous forme de communication dans le cadre du Colloque annuel de l'ALCQ, à London, en mai 2005 et s'est mérité le Prix de la meilleure communication étudiante.
- 2 Les Kerouac ont déménagé environ 14 fois durant l'enfance de Jack. Selon John Sampas, beau-frère de Kerouac, ils ont habité à quelques reprises dans le « Petit Canada » (Ménard, *Entrevue avec John Sampas*).
- 3 Selon Denis Vanier, après l'entrevue, lui, Kerouac et Claude Péloquin ont continué à boire et à faire la fête dans un bar du Vieux-Montréal. Voir Denis Vanier, *Hôtel Putama*. Claude Péloquin, par contre, affirme n'avoir jamais rencontré l'auteur de Lowell. À ce propos, voir Ménard, *Entretiens avec Claude Péloquin*. De plus, aucun texte connu de Kerouac ne fait mention de cette aventure.
- 4 On pense à la surconscience linguistique dont parle Lise Gauvin.
- 5 Par exemples, le poème « Long Poem In Canuckian Child Patoi Probably Medieval (titre français), On waking from a dream of Robert Fournier (titre anglais) » (Kerouac, *Pomes* 26-41), et quelques poèmes dans *Book of Sketches* (65-66, 308-10, 353-61). Avec Rainier Grutman, on peut qualifier les oeuvres de Kerouac d'hétérologue. Voir Grutman 224.
- 6 Voir à ce sujet Ginsberg 348-57.
- 7 Ce souci de Kerouac à transcrire l'oralité, lié à sa technique d'écriture, provoque beaucoup de réactions. Citons en exemple Truman Capote : « Ce n'est pas écrit, c'est simplement tapé à la machine. » voir Saporta 28.
- 8 Dans les années 1960, ces écrivains, avec Timothy Leary, vont déclencher la révolution psychédélique.
- 9 Voir Maher 200 (pour Ferlinghetti), 332 (pour Ginsberg).
- 10 Voir à ce titre, ce qu'en dit Chassay 68-71.
- 11 Voir Bouchard 202 : « 'L'indigénisme linguistique' condamnerait les œuvres littéraires, théâtrales ou cinématographiques à ne connaître aucun rayonnement hors des frontières du Québec. »

OUVRAGES CITÉS

- Anctil, Pierre. Preface/Préface. Dir. Pierre Anctil, Louis Dupont, Rémi Ferland et Éric Waddell. *Un Homme grand : Jack Kerouac at the Crossroads of Many Cultures/Jack Kerouac à la confluence des cultures*. Ottawa : Carleton UP, 1990.
- Bouchard, Chantal. 1998. *La langue et le nombril*. Montréal : Fides, 2002.
- Burroughs, William S. *Essais t.2*. Choix / essais. Paris : Christian Bourgois, 1996.
- Chassay, Jean-François. « Le 'road book' : Jack Kerouac et le roman québécois contemporain. » *L'ambiguïté américaine : le roman québécois face aux États-Unis*. Montréal : XYZ, 1995.
- Duncan, Val. « Kerouac Revisited. » John Montgomery. *Kerouac at the « Wild Boar » and other skirmishes*. San Anselmo : Fels & Firn, 1986.
- Francoeur, Lucien. *Vingt-cinq poètes québécois, 1968-1978*. Montréal : Hexagone, 1989.

- Gauvin, Lise. *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000.
- Ginsberg, Allen. *Deliberate Prose : Selected Essays, 1952-1995*. New York : Harper, 2000.
- Grutman, Rainier. *Des langues qui résonnent : l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécoise*. Montréal : Fides, 1997.
- Hamelin, Louis. « Pour en finir avec Jack Kerouac. » *Le Voyage en pot*. Montréal : Boréal, 1999.
- Kerouac, Jack. « Letter from Jack Kerouac on Céline. » *Paris Review* (Winter/Spring 1964).
- . *Book of Sketches*. New York : Penguin, 2006.
- . *Desolation Angels*. 1965. New York : Riverhead, 1993.
- . *Good Blonde and Others*. San Francisco : Grey Fox, 1993.
- . *La nuit est ma femme*. New York Public Library, Berg Collection.
- . *Pomes All Sizes*. San Francisco : City Lights, 1992.
- . *Selected Letters, 1940-1956*. Dir. Ann Charters. New York : Viking, 1995.
- . *The Happy Truth*. New York Public Library, Berg Collection.
- . *The Town and the City*. New York : Harcourt, 1950.
- . *Visions of Gerard*. 1958. New York : Penguin, 1991.
- Lelièvre, Sylvain. « Kerouac. » *Entre écrire : poèmes et chansons 1962-1982*. Montréal : L'ARC, 1982.
- Le Pellec, Yves. *Jack Kerouac. Voix américaines*. Paris : Belin, 1999.
- Maher, Paul, Jr, dir. *Empty Phantoms : Interviews and Encounters with Jack Kerouac*. New York : Thunder's Mouth, 2005.
- Mailhot, Laurent. « Yvon Deschamps, écrivain. » *Emblématiques de l'époque du joul*. Dir. André Gervais. Montréal : Lanctôt, 2000.
- McNally, Dennis. *Desolate Angel : Jack Kerouac, the Beat Generation and America*. New York : McGraw-Hill, 1980.
- Ménard, Jean-Sébastien. *Entretiens avec Claude Péloquin*. bar Vol de Nuit, Montréal, 17 août 2005.
- . *Entretiens avec John Sampas*, Lowell, Mass. 1 août 2007.
- . *Une certaine Amérique à lire : la Beat Generation et la littérature québécoise*. Université McGill, Département de langue et littérature françaises, 2007, en cours de rédaction.
- Morency, Jean. « L'invention de Jack Kérouac au Québec, du Québec à l'Acadie. » *Neue Romania* 29 (2004) : 127-34.
- Nicosia, Gerald. « Kerouac : A Writer Without a Home. » Dir. Pierre Anctil, Louis Dupont, Rémi Ferland et Éric Waddell. *Un homme grand : Jack Kerouac at the Crossroads of Many Cultures/Jack Kerouac à la confluence des cultures*. Ottawa : Carleton UP, 1990.
- . 1983. *Memory Babe*. Berkeley : U of California P, 1994.
- Paris Review. *Beat Writers at Work*. Dir. George Plimpton. New York : Modern Library, 1998.
- Plourde, Michel, dir. *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*. Montréal : Fides, 2003.

- Portelance, Christine. « Entre le joul de force et le joul de fierté : un joul de combat. »
Emblématiques de l'époque du joul. Dir. André Gervais. Montréal : Lanctôt, 2000.
- Poteet, Maurice, dir. *Jack Kerouac et l'imaginaire québécois*. Numéro spécial de *Voix et images* 13.3 (1988).
- Rous, Jean-Marie. *Jack Kerouac, le clochard céleste*. Paris : Renaudot et Cie, 1989.
- Saporta, Marc. *Le roman américain*. Les essentiels Milan. Toulouse : Milan, 1997.
- Séguin, Fernand. « Ces propos salés au 'Sel.' » *Le Devoir*, 28 octobre 1972.
- Silesky, Barry. *Ferlinghetti : The Artist in His Time*. New York : Warner, 1990.
- Vanier, Denis. *Hôtel Putama : textes croisés (Longueuil-New York, 1965-1990)*. Québec : Huit, 1991.
- Waldman, Anne, dir. *Beat Down Your Soul*. New York : Penguin, 2001.

