

# Sur la route, sous le ciel

Alain Cueff

*I said – “And graves?”  
And I said “Darling  
Supposing it should  
To nature  
Suddenly occur  
To make unending poets  
Unendingly Blow”*

Jack Kerouac,  
*Book of Blues*<sup>1</sup>

**A** la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Walt Whitman persistait dans le rêve d'une Amérique ouverte, sauvegardant le caractère inédit de son histoire et, les plaies de la guerre civile presque toutes refermées, se continuant dans une démocratique fraternité, adossée à un panthéisme positiviste; il pouvait, sincère, s'émerveiller de «la plus grande vastitude de nos États», des prodigieux progrès techniques, du «chemin de fer jusqu'au Pacifique» qui unit les rives sur une trajectoire unanime. L'éclat de son lyrisme volontaire aveuglait ses incidentes prophéties, où transparaissent le monde mécanique de «la sainte industrie», et celui de la masse partageant une «unique et commune destinée indivisible pour Tous», douée d'un «unique langage commun». L'individualisme que Whitman professait avec largesse était finalement l'ingrédient «qui colore en profondeur l'idée d'agrégat», lequel est assez puissant pour faire disparaître le sujet lui-même, quand dire «je» est une simple pose sociale, une application économique, une convention juridique. Narcissique et communautaire, libertaire et normatif, généreux et jaloux, Whitman rend manifestes les torsions rhétoriques de l'idéologie yankee, construite dans la ferveur d'un progrès inéluctable. Moins d'un siècle après la première publication de *Leaves of Grass (Feuilles d'herbe, 1855)*, au moment où, nouvelle Rome, elle se transforme en un empire qui façonne la figure du monde occidental par tous moyens à disposition, l'Amérique découvre que sa terre n'est plus promise mais dûment affectée à des emplois patentés, se recroqueville sur des lubies patriotiques, croit pouvoir se comprendre et se représenter dans un langage unitaire. – Arpentant sans relâche le comté de Concord, Massachussets, Henry David Thoreau y avait par avance objecté son libre-arbitre et son indépendance dans *Walden (1854)*, qui le mettait en position de découvrir «l'immensité et l'étrangeté de la Nature», de

cultiver son potager et sa langue *paternelle* («pour la parler, il faut naître à nouveau») à la faveur d'un éternel matin. Et de «... marcher sur le rivage, le long de la plage, jusqu'au bout du monde même s'il vous semble indistinct...»

Le continent qui fut autrefois celui du Nouveau Monde, devenu une abstraction sans proportions, reste parfaitement inconnu, s'ignore lui-même, notait très tôt Jack Kerouac, en dépit ou à cause du ressassement d'une mythologie coupée de toute réalité historique et de toute sensation de l'éternité. Ce sont pourtant les territoire et langage depuis lesquels il est possible de «raconter l'histoire véritable du monde» – à condition de les traverser l'un et l'autre sans préjugés, en se souvenant de l'élan emphatique de Whitman et, contradictoirement, de la détermination, de l'intransigeance de Thoreau. Il faut alors parcourir l'Amérique de l'Est au Sud, la (re) voir dans ses détails comme un seul jardin, la découvrir encore, lire ses paysages, la restituer à elle-même dans ses étendues (l'ouest) et dimensions (mais le sud), un sens et un autre, sans arrière-pensées, et l'écrire selon un point de vue non pas changeant mais mobile, fluide et non flexible, protéiforme et irrésistible. L'aimer pour ce qu'elle est, quand le soleil se couche sur Central City, quand après une nuit blanche l'aube respandit sur le Merrimack à Lowell, quand le gris neigeux enveloppe le Montana, et l'épuiser, parvenir à sa fin sur le «plongeoir de la Californie» d'où «l'océan du langage» prend une autre profondeur, un autre sel, et où percent de nouveaux points de fuite. En faire à nouveau une aventure, celle à laquelle il aspire dès avant son départ pour le Groenland à bord du *SS Dorchester* en 1942, une aventure comme au temps où les «hommes étaient des hommes [...] et où les types possédaient pratiquement tout ce qu'ils voyaient»,<sup>2</sup> quand l'aliénation n'avait pas la moindre chance de briser et d'abaisser le regard, qui restait candidement posé sur les choses et les êtres, quand l'étranger était partout chez lui sans s'inquiéter de son score, avant que «pétrole & paranoïa»<sup>3</sup> ne dictent leur loi commune à un quotidien d'où le présent est comme expulsé. – Le présent de l'expérience et de l'écriture, au «point de rencontre de deux éternités, le passé et le futur», comme l'écrivait Thoreau: un présent délivré du quotidien.

Au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, Jack Kerouac peut encore s'éveiller de ses rêves et les écrire aussitôt au crayon à papier dans de petits carnets posés près de son lit, les produire dans cette Amérique hypnotisée, incapable de se relever de la peste apportée quelques décennies plus tôt par Freud – avec Marx, Pavlov et Ignorance, l'un des quatre cavaliers d'une sournoise «Apocalypse moderne»,<sup>4</sup> qui fera tôt ou tard imploser l'Amérique.<sup>5</sup> – Mais voici que, rejetant ses détestations comme un fardeau inutile, jours d'affliction écourtés, brisant simplement la trame de la culture américaine dans laquelle il lui est impossible de se laisser confondre («Je préférerais être une flûte en bois plutôt qu'un «écrivain américain»»),<sup>6</sup> renonçant à la fiction (comme indulgence) et à la peur (comme mode de vie),<sup>7</sup> il se donne les moyens de révoquer le pouvoir de nuisance de la perpétuelle menace intériorisée et se propose de prendre l'Amérique de vitesse. – En juillet 1947, encore aux prises avec son

premier roman, *The Town and the City* (*Avant la route*), dérivé du régime narratif et de l'optique de Thomas Wolfe, approche fragmentée du fils et du frère qu'il fut, et qui constitue aussi bien la matrice de *La Légende de Duluo* que le prologue de *Sur la route* et de *Visions de Cody*, il prend le chemin.

Presque impulsif, le mouvement répond au désir de se défaire des contraintes d'un périmètre trop bien tenu aux alentours de New York, de tourner le dos à la «fatalité des villes» qu'évoquait Rimbaud dans *Une saison en enfer*. Rupture d'instinct avec l'idée flatteuse de littérature dont le pouvoir normatif est sous-estimé, même (ou surtout) par les écrivains qui se veulent «expérimentaux» et ne le sont en réalité qu'à partir d'une langue morte, prévisible, unidirectionnelle, trop avantageusement tournée contre les structures dont elle dépend. Les deux aspects – écrire *da capo* et partir sous le vent – procèdent organiquement l'un de l'autre. D'Ozone Park à Denver, San Francisco, New Orleans, Detroit, Mexico, quatre traversées en trois ans (de 1947 à 1950), quelques haltes à Paris, Londres, Tanger ou New York, «*En passant*» (suite intégrée aux *Anges de la Désolation*), Kerouac trace sa propre voie dans le maquis, sans considération pour les cartes – voyages non prémédités, écrits et dessinés de son propre pas. À la fois reconnaissance d'une histoire américaine inédite (ce qui en reste, maintenant, dans les paysages et sur les visages de ceux qui les font), reconstruction du passé de Neal Cassaday et de son enfance à Denver (l'enfance d'un orphelin en compagnie de son père: «J'ai rencontré rencontré Neal pas très longtemps après la mort de mon père»)<sup>8</sup> et, enfin, élaboration de sa propre réserve mémorielle qui va constituer le substrat de *Sur la route* et de *Visions de Cody*. Double récit (le second écrit en un peu plus d'un an après le «rouleau original», qui fera, lui, l'objet de plusieurs révisions avant sa publication en 1957), comme les versants variablement diffractés des deux mêmes êtres, où se dissout toute chronologie et tout intéressement psychologique («C'était vraiment l'histoire de 2 potes catholiques parcourant le pays à la recherche de Dieu. Et nous l'avons trouvé.»)<sup>9</sup> Pour le meilleur et pour le pire (Hollywood, 2012), ce qui rend *Sur la route* mythique, c'est bien la sensation d'un temps émané du récit lui-même, mémoire de *tous* les instants, temps humain et spirituel, vécu et recomposé avec une égale intensité, condensé au mieux («... l'histoire de la tasse de thé de Proust; toutes ces soucoupes dans une miette – toute l'histoire dans une assiette – tout ce qui a trait à une ville dans le goût d'une miette»)<sup>10</sup> compris sans la moindre explication justificative («C'est ce qu'on ne voit pas qui fait la cohésion du monde, ai-je dit à Cody. La courbe de l'horizon.»)<sup>11</sup> L'amplitude de ce récit picaresque et de celle de la *Légende*, marches ouvertes à coups de cœur, en avant dans le jour ou le brouillard, est d'autant plus inouïe qu'ils restent si vifs et si vite, emportés, offerts comme en une seule phrase – le temps se joue de l'espace:

Le lendemain à minuit, j'ai pris le car pour Washington; une fois là-bas, j'ai un peu traîné, fait un détour par Blue Ridge; entendu l'oiseau de Shenandoah, visité le tombeau de Stonewall Jackson; au crépuscule, je suis allé cracher mes poumons

dans le Kanawha, et j'ai déambulé dans la nuit de Charleston, en Virginie, ambiance cul-terreux. À minuit j'étais à Ashland, dans le Kentucky, fille solitaire sous la marquise d'un cinéma fermé. L'Ohio, sombre et mystérieux, Cincinnati à l'aube. Et puis, de nouveau, les champs de l'Indiana, et l'après-midi Saint Louis, dans son éternel berceau de nuages au-dessus de la vallée. Les pavés boueux, et les troncs d'arbres du Montana, vapeurs fracassées, les panneaux de signalisation vétustes, l'herbe, les cordages, le long du fleuve. La nuit, le Missouri, les champs du Kansas, les vaches nocturnes au secret des grands espaces, les villages gros comme des boîtes d'allumettes, la mer au bout de chaque rue, l'aube sur Abilene.<sup>12</sup>

L'écriture est vision vécue dans la durée de l'espace: elle en provient, s'y déploie et y retourne, s'y transfigure et s'y figure à nouveau. Mais si l'on ne croit pas aux «contours sacrés de la vie», peine perdue, et ce dessin que Kerouac reconnaît à l'existence rend critiques les malentendus sans solution qui le séparent de la Beat Generation, y compris de ses amis les plus proches, quand la «génération» devient l'institution d'une révolte avant de se dégrader dans les ridicules poses de «beatnik», si étrangères à la sainte béatitude qui scintille dans le travail des mots, sons suaves prolongés au-delà «des choses irréelles» qu'ils désignent. Si la littérature est projet, prévision, calcul, ajustements de précautions et de transgressions, la prose moderne à laquelle il se voue est, elle, une vision – le terme de vision entendu aussi bien dans ses connotations spirituelles que dans sa portée sensible immédiate, «fleur visionnaire dans l'atmosphère».<sup>13</sup> Imprégné de ses lectures bouddhiques, il écrit à Ginsberg: «Le corps n'est pas réel, la vision l'est – *donc la vision du néant est au moins aussi réelle que la vision du corps* – mais la vision du néant l'est, d'accord?, la vision de la vision, l'essence de l'esprit.»<sup>14</sup> Si Kerouac se plonge dans l'étude d'une spiritualité si éloignée du catholicisme de son enfance (mais le *Surangama Sutra* et l'Évangile de Marc croisent leurs arcanes dans le même ciel), ce n'est évidemment pas dans la perspective d'une quelconque conversion, mais pour trouver confirmation de son intuition congéniale: à la fois suspendre la capacité discriminatoire du langage, trouver les lignes de fuite hors de la raison cartésienne, entreprendre le monde dans son verbe. Loin d'être une simple consolation psychologique ou une parenthèse, comme voulait s'en convaincre sa première biographe, *Dharma* – fruit de trois années d'immersion dans les textes bouddhiques – peut se lire aussi bien comme une encyclopédie subjective, comme une exploration spirituelle, comme un traité poétique. «L'ainséité» du Tathagata, «qui n'entretient plus de conceptions définies du Soi [...] ne considère plus le monde que sous la forme d'une pitoyable apparition, sans pour autant entretenir une conception arbitraire de son existence ou de sa non-existence»<sup>15</sup> lui permet d'accomplir une révolution – au sens premier du terme (ce mouvement, dit le dictionnaire, «en courbe fermée autour d'un axe ou d'un point, réel ou fictif, dont le point de retour coïncide avec le point de départ», qui fait tourner les astres). Ainsi soit-il. Ne pas céder à l'arbitraire, «de même, poursuivait-il, que l'on ne songe pas

à mesurer la substantialité d'un rêve mais uniquement à s'en réveiller...» Aussi bien, cette révolution est-elle une vision du langage lui-même, élévation au-dessus et en dehors de ses fondements, de ses règles et protocoles, des croyances trop faciles qu'il favorise dans la mauvaise conscience diurne, et, pour éviter de s'enfermer dans les plis d'une critique laborieuse, d'acquiescer toujours plus de champ pour faire fonds sur les richesses de la voix, alerte et impeccablement rythmée comme en témoignent ses enregistrements, récitant seul ou «boppant» avec des jazzmen. *Atop an Underwood*, en altitude au-dessus du clavier de la machine à écrire, bien au-delà de la lettre. «Ma récente découverte importante et révélation, c'est que la voix est tout», écrivait-il à Neal Cassady.<sup>16</sup> La «psychoextermination» laissera «les voix parler d'elles-mêmes», libres expirations qui ne laissent aucune chance au mensonge. «L'Esprit, disait l'apôtre, souffle où il veut et tu entends sa voix, mais tu ne sais d'où il vient, ni où il va.»<sup>17</sup>

Mais «nous sommes tous debout sur la terre triste projetant de longues ombres, le souffle coupé par la chair».<sup>18</sup> Imparfaite et fatale, aimable et détestable, fardeau de l'esprit, rêve sombre sur la terre, la chair autour de l'os: ses appétits, son inconstance, sa relativité, son caractère éphémère, sa faiblesse insigne, mais sa beauté à proportion, sa souplesse, ses déliés sur le terrain de football et dans les plaines du Midwest ou sur Washington Square, la mémoire que l'on en garde (les femmes, le visage des vagabonds, le sourire des enfants...) – la chair comme un combat toujours à reprendre, palimpseste parfois si ennuyeux... «Ferme la porte du corps et entre dans la pièce de l'esprit quelques minutes, une heure, six heures.»<sup>19</sup> L'âme, un jour certain, s'échappera du corps. Inspirer d'autant plus profondément, soutenir le souffle: continuité de l'allant, notes perlées dans l'improvisation, la reprise (le chorus), les ciels et les cieux, la conscience ininterrompue de la vie, la force et la joie, «Vendredis après-midis de l'univers» – un souffle jamais relâché, tenu dans la bonne clé, quel que soit le défaut des notes, pour emporter «l'allusion douce et déchirante de l'harmonie sauvage de tous nos cœurs chus chantés».<sup>20</sup> Animal et relevé, «que votre cœur ne se trouble pas».<sup>21</sup>

L'œuvre de Kerouac consume les oppositions et se constitue dans la continuité de l'aspiration et de l'expiration, anabase et catabase du même pied, se poursuit d'une seule traite sur un même rouleau, littéralement celui de *Sur la Route* ou celui de *Big Sur*, et métaphoriquement celui formé sans obstacle par ses récits/romans, ses visions, ses blues, ses esquisses, ses poèmes. Le récit de son premier départ en 1947, est l'un des emblèmes les plus directs de l'esprit de suite qu'il insuffle aux dualismes. Il s'engage sur la Six, longue ligne rouge repérée sur la carte qui doit, pense-t-il, le mener tout droit au cœur du Nevada, puis en Californie. Mais, désertée par les automobilistes, la «tragique Route Six» tourne court à Bear Mountain Bridge sous une pluie diluvienne:<sup>22</sup> il retourne à New York, prend un bus pour Chicago. «Je voulais aller dans l'Ouest, et voilà que je passe un jour et une nuit à monter et descendre du nord au sud, comme un moteur qui patine.» – Au contraire, après ce retard qui n'est pris sur rien, tout avance très vite. Son erreur magnifique,

d'une certaine façon désirée, n'a rien d'un égarement, mais trace la perspective de son odyssee: «J'espère, petit fou, que tu as compris que la destination n'est pas le ruban d'arrivée à la fin d'un sprint, mais plutôt un ruban qui tourne en rond et que tu dois sans cesse briser dans ta course éperdue. Et que tu abandonnes la course après un premier tour de piste ou que tu continues le marathon de la vie – quoi que tu fasses, petit fou, tu reviendras toujours à l'endroit où a commencé la route.»<sup>23</sup> Au temps où commence la prose du monde.

L'ascension du Matterhorn, dans *Les clochards célestes*, en compagnie de Japhy Ryder (Gary Snyder) porte sur le même point, celui, fixe et souverain, à partir duquel le mouvement prend son origine, extrémité du pendule tenu entre le pouce et l'index. Montée difficile, mais exhilarante, qui suscite de sombres et ironiques considérations sur la condition humaine. Le récit est très éloigné de la piété forcée qui anime celui de Pétrarque escaladant avec son frère le Mont Ventoux, épître langoureuse entièrement subordonnée à une allégorie morale, où le sommet est d'autant plus désirable qu'il s'agit de combattre l'attirance vers le bas, avant de détester sa propre admiration pour la magnificence des lointains terrestres. Rien de tel dans l'anabase de Kerouac, aucune détermination circonstancielle ou métaphysique, aucune performance à honorer (il s'arrête à quelques dizaines de mètres du sommet du Matterhorn et cherche d'autant moins à ficeler son expérience dans la rhétorique du salut), pas de résolution empruntée. Ailleurs, vigie des forêts depuis le Pic de la Désolation, il peut rassembler toutes les immensités autour de lui, comme Philippe de Macédoine voulait «embrasser d'un coup d'œil le Pont-Euxin, l'Adriatique, le Danube et les Alpes» depuis le Mont Hémus,<sup>24</sup> l'espace resplendit dans une étrange sensation de proximité – «Hozomeen, Hozomeen, la plus lugubre des montagnes que j'aie jamais vues et la plus belle»<sup>25</sup> – avant de courir la descente, «en balançant les bras librement et en dévalant comme ça vient».<sup>26</sup> Catabase joyeuse, qui procure la même délivrance que celle des ascensions. Elle porte cependant une leçon (mais gratuite, sans prescription), que son *alter ego* Ray Smith décrète suprême: «On ne peut tomber d'une montagne.»<sup>27</sup> Parce qu'une fois parvenu là-haut, on continue de grimper.

Il n'y a pas de descente pour une montée, de bas pour un haut, de bien pour un mal, de début pour une fin, de premier pour un dernier, ni d'aller pour un retour, ni de misère pour une béatitude, de paradis pour un enfer, aucune négociation à mener entre les antithèses: il s'agit de les faire passer, de les poursuivre sur un même chemin – la pluie est un rêve, le néon rouge une étoile, le ciel bleu un enfer, l'erreur une révélation, le *satori* une parfaite confusion, le triomphe un échec, la tristesse une consolation... Ni l'un en fonction de l'autre ni en réponse: «Le défaut de continuité est la grande maladie»<sup>28</sup> – entre les mots, entre les phrases, au-dessus, conjurer ce défaut, de sa propre autorité prendre dispense des obsessions dualistes, restituer à l'esprit sa faculté à outrepasser les limites du logos, s'engouffrer dans la simplicité d'une ligne mélodique plutôt que de se contraindre à d'illusoires réalités. – Souffler sans relâche, tout de suite – les chœurs des saxophonistes font

entendre des mots, les phrases de Kerouac sont des harmoniques enchaînées par le rythme, le poète sans fin peut souffler sans fin.

Mille fois sur le métier de la critique a été reconduit le malentendu concernant la «prose spontanée», présentée comme une «esthétique», comme si la courbe de l'horizon devait être une ligne droite, un peu trop voyante sur la carte controuvée de théories qui cherchent à se justifier elles-mêmes. La prose spontanée de Kerouac, dont il a décliné les caractères dans deux textes capitaux,<sup>29</sup> ne doit évidemment rien à un quelconque flux de conscience incontrôlé, de lâche abandon aux associations d'idées – tentative désuète de faire passer une ambition spirituelle pour une entreprise littéraire. Cette prose poétique (il n'est de prose que poétique, de poésie que continuée dans la prose), exempte de toute inhibition, «imite du mieux qu'elle peut le flux de l'esprit quand il se déplace dans un continuum espace-temps»,<sup>30</sup> quand il s'agit ou bien de parler «sa propre voix inaltérable» dans l'écriture, ou bien de tenir sa langue pour toujours. La spontanéité est le fruit d'un sentiment d'urgence à regarder choses et phénomènes, tout ce qui (se) passe, à en saisir l'éclat au moment où ils naissent, sans surseoir écrivait Thoreau<sup>31</sup> – écrire dans la «Durée Moindre qu'un Instant, une Pulsation des Artères» selon les mots de William Blake, persuadé d'écrire sous la dictée d'être célestes.<sup>32</sup> «La spontanéité en question, écrit Pierre Guglielmina, n'a rien à voir avec la sincérité. Elle est plutôt la <volonté libre> du sens latin.»<sup>33</sup> Très éloignée, en ce sens, de la tradition de la confession et de ses avatars qui ne promeuvent finalement qu'une sorte d'automatisme de soi, comme de celle du panégyrique, moins souvent revendiquée mais omniprésente, exhibition de tous les défauts de reconnaissance subis et perpétrés. Libre volonté par laquelle les objets actuels ou mémoriels sont placés devant l'esprit, sans processus de sélection qui conduirait le récit à bon port, mais saisis à partir du «joyau cœur de l'intérêt pour le sujet de l'image au moment d'écrire»,<sup>34</sup> restitués dans la nécessité rythmique de la phrase. Rupture des frontières, accès déterminé au monde fini et infini: «Pour briser la barrière du langage avec des *mots*, il faut que vous soyez en orbite autour de votre esprit.»<sup>35</sup>

En réalité, l'écriture spontanée est affaire de constance dans la disposition visionnaire et de discipline dans une praxis qui lui est devenue une seconde nature – la constante concentration de Kerouac sur son œuvre, à laquelle absolument tout est sacrifié, ne permet pas d'en douter: «Les critiques n'ont pas réussi à comprendre que l'écriture spontanée est infiniment plus compliquée que l'écriture soignée lente et pénible avec toute latitude pour réviser – Parce que l'écriture spontanée est une épreuve qui exige une discipline immédiate.»<sup>36</sup> C'est la conscience elle-même qui est spontanée, vive, nourrie par une mémoire phénoménale, toujours disponible, actualisée dans l'exercice du regard et qui enjoint de «dire ce qui ne peut être dit qu'une fois de façon irréparable dans le temps comme cela vient».<sup>37</sup> Telle est la dimension à la fois critique et dramatique de la prose spontanée: elle est un sort jeté à l'hasardeuse réalité. Elle est, insiste-t-il, une épreuve, non celle d'une pittoresque étrangeté existentielle (qui réclame encore les ficelles du naturalisme), mais

celle d'une surprise d'être au monde, émerveillement recommencé matin après matin. La seule façon de lui donner forme est d'écrire par-delà le «je» de l'esprit incarné, condition d'une dramaturgie shakespearienne qu'il revisite en postulant une coexistence vitale: «être et ne pas être, voilà ce que nous sommes»,<sup>38</sup> cœur battant de la destinée. Encore faut-il en percevoir la fabuleuse pulsation et concevoir assez de joie (jusqu'au dernier jour) pour se garder de la fatalité qui interromprait le mouvement de l'écriture et ferait obstruction à sa nature rédemptrice. — Écoutez, il faut entendre: Kerouac souffle encore, jusqu'au bout du monde indistinct, dans le présent composé de l'éternité d'or.

Publié dans  
*Beat Generation*,  
Paris, Centre Pompidou,  
2016, pp. 62-71.

1 «J'ai dit — «Et les tombes?»/ Et j'ai dit, «Chérie/En supposant qu'il vienne/Soudain à l'esprit/De la nature/De permettre aux poètes sans fin/De souffler sans fin.» «Emily Dickinson», *Book of Blues*, traduit de l'américain par Pierre Guglielmina, Paris, Denoël, 2000, p. 99. 2 *The Town and the City*, [1950], Londres, Penguin Classics, 2000, p. 68. 3 *Livre des esquisses, 1952-1954*, traduit par Lucien Suel, Paris, La Table Ronde, 2010, p. 105. 4 *Lettres choisies, 1957-1969*, traduit par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 2007, p. 403. 5 «Y a pas de bombe/atomique qui fera sauter/l'Amérique, l'Amérique/elle-même est une bombe/destinée à sauter de/l'intérieur» *Livre des esquisses, 1952-1954, op. cit.*, p. 147. 6 *Dharma*, traduit par Pierre Guglielmina, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2000, p. 330. 7 *Lettres choisies, 1940-1956*, traduit par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 2000, p. 228. 8 Ainsi débute, avec l'essentiel redoublement du verbe de la rencontre («I first met met Neal...»), le «rouleau original» de *Sur la route*, traduit par Josée Kamoun, Paris, Folio-Gallimard, 2010, p. 153. 9 *Lettres choisies, 1957-1969, op. cit.*, p. 317. 10 *Docteur Sax*, traduit par Jean Autret, Paris, Folio-Gallimard, p. 29. 11 *Visions de Cody*, traduit par Brice Matthieussent, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 497. 12 *Sur la route, op. cit.*, 530-531. 13 *Dharma, op. cit.*, p. 45. 14 *Correspondance avec Allen Ginsberg, 1944-1969*, traduit par Nicolas Richard, Paris, Gallimard, 2014, p. 220. 15 *Réveille-toi, la vie du Bouddha*, traduit par Claude et Jean Demanuelli, Paris, Gallimard, 2013, p. 85. 16 *Lettres choisies, 1940-1956, op. cit.*, p. 216. 17 Évangile selon Jean, III, 7-8. 18 *Anges de la désolation*, traduit par Pierre Guglielmina, Paris, éditions Denoël, 1998, p. 47. 19 *Dharma, op. cit.*, p. 45. 20 *Lettres choisies, 1940-1956, op. cit.*, p. 309. 21 Évangile selon Jean, XIV, 1. 22 *Sur la route, op. cit.*, 163 sq. La Route Six ne deviendra d'ailleurs définitivement transcontinentale qu'en 1952. 23 *Underwood Memories*, traduit par Pierre Guglielmina, Paris, éditions Denoël, 2006, p. 84. 24 Tite-Live, *Histoire Romaine*, Livre XL, épisode relaté par Pétrarque. 25 *Les clochards célestes*, traduit par Marc Saporta, Paris, Folio-Gallimard, 1963, p. 357. 26 *Anges de la désolation, op. cit.*, p. 108. 27 *Les clochards célestes, op. cit.*, p. 134. 28 *Dharma, op. cit.*, p. 137. 29 «Croyance et technique pour la prose moderne» et «Principes de prose spontanée», *Vraies blondes et autres*, traduit par Pierre Guglielmina, Paris, Gallimard, 1998. 30 *Ibid.*, p. 157. 31 *The Journals of Henry D. Thoreau*, ed. Bradford Torrey and Francis Allen (Boston: Houghton Mifflin Co., 1949), 11, p. 293. 32 William Blake, *Poèmes*, Paris, Aubier Flammarion, 1968, p. 255. 33 *Vraies blondes et autres, op. cit.*, p. 18. 34 *Ibid.*, p. 24. 35 *Ibid.*, p. 158. 36 *Lettres choisies, 1957-1969, op. cit.*, p. 360. 37 *Lettres choisies, 1940-1956, op. cit.*, p. 475. 38 *Anges de la désolation, op. cit.*, p. 12.